GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER



I





GESCHICHTE DER MALEREI



GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER

BAND · I ·

Italien bis zu Ende der Renaissance

IV. AUFLAGE

CARL P. CHRYSELIUS'SCHER VERLAG
(CHRYSELIUS & SCHULZ)
BERLIN
1922

Vorwort.

Seit dem Erscheinen meiner Geschichte der Malerei in der Sammlung Göschen sind 10 Jahre verflossen. Ich hatte der Aufforderung des Verlegers damals Folge geleistet, weil ich das, was er zu haben wünschte, leicht zu liefern vermochte. Denn ein größeres Werk lag nahezu fertig in meinem Schreibtisch und war, wie ich glaubte, nicht gefährdet, wenn ich einen Auszug an Göschen schickte. Doch wie das öfter so geht: als die Bändchen gedruckt waren, fand ich, daß ich mich mehr verausgabt hatte, als im Interesse des größeren Buches gut war. Das Resumé war gegeben, und was ich nicht publiziert hatte, kam mir belanglos vor neben dem Extrakt, den Göschen erhalten hatte. So blieb das Buch Manuskript. Erst der Antrag des Herrn Grethlein veranlaßte mich, wieder an die Arbeit zu gehen.

Die Kunstgeschichte steht nun zurzeit an einem wichtigen Wendepunkt. Denn das, was früher so hieß, war eigentlich Künstlergeschichte. Man erzählte die Biographien der Meister, reihte ihre Werke aneinander, bedachte jeden einzelnen mit einer mehr oder weniger zutreffenden Charakteristik. Doch von dem, was der Ausgangspunkt aller kunstgeschichtlichen Betrachtungen sein sollte, war nur selten die Rede: ich meine von den großen Stilwandlungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte vollziehen. Was nennen wir Stil? In der Kunst ist Stil das nämliche, was im Leben die Mode ist: jenes allmächtige Etwas, das sämtlichen Erzeugnissen einer Zeit den Stempel aufprägt. Man kann von jedem Hut und jedem Frack mit ziemlicher Sicherheit sagen, wann sie getragen wurden. Ganz ebenso hat jedes Bild seinen Taufschein. Alles ist auf die gleiche Note gestimmt, was innerhalb der gleichen Geschmacksphase im Süden wie im Norden entsteht. Freilich vergeht eine gewisse Zeit, bis ein Hutmodell, das in Paris kreiert wird, in die Provinz gelangt. Ebenso kommen neue Stilformen in den verschiedenen Ländern nicht ganz gleichzeitig, sondern da früher, dort später zur Herrschaft. Ja, gewisse Hüte, die in Paris getragen werden, sind anderwärts überhaupt nicht möglich. Sie müssen sich eine Umfassonierung gefallen lassen, eine andere, dem andern Ortscharakter

mehr entsprechende Garnitur erhalten, um Eingang in Kopenhagen oder Rom zu finden. Ganz ebenso erleben die Stile auf ihrer Wanderung durch die Welt eine Umbildung. Es ergeben sich nationale Differenzen, die durch den Genius loci, durch den verschiedenen Charakter von Land und Leuten bedingt sind. Das, wie ich glaube, sind die Grundfragen der Kunstgeschichte und bei ihrer Behandlung könnten die Künstlerpersönlichkeiten zunächst ganz aus dem Spiele bleiben. Man würde nach Stoffen gruppieren, würde an signifikanten Beispielen zeigen, wie verschieden das gleiche Thema in den verschiedenen Geschmacksphasen bearbeitet wurde und welche Verschiedenheiten sich innerhalb der gleichen Geschmacksphase aus der Verschiedenheit des Milieus ergaben. Freilich, ein solches Buch — das für mich in der Luft lag, denn ich hätte nur niederzuschreiben gebraucht, was ich in den Vorlesungen sagte — wäre etwas anderes geworden, als was man vorläufig unter einer Geschichte der Malerei versteht. So wurde die Erörterung der stilistischen Fragen in eigenen Kapiteln zusammengedrängt und im übrigen an der herkömmlichen Gruppierung nach Künstlern festgehalten. Diese Künstlercharakteristiken sind sachlicher als in dem älteren Werke. Damals handelte es sich darum, aus dem langweiligen Chronistenton der kunstgeschichtlichen Handbücher herauszukommen. Es galt anzuregen, Stimmungen, die durch die Kunstwerke geweckt worden waren, möglichst frisch zu vermitteln. Allmählich hat sich nun aber herausgestellt, daß diese anregende Art auch ihre Nachteile hatte. Schreiben können ist Allerweltsbesitz geworden. Die Leichtigkeit in der Handhabung der Sprache befähigt auch solche über Kunst zu schreiben, hinter deren wohlgefügten Sätzen oft nur sehr spärliches Wissen steckt. Man schwärmt ins Blaue hinein, speist den Leser mit ästhetischer und philosophischer Schlagsahne ab, statt Dolmetsch der Gedanken zu sein, die der Künstler ausdrücken wollte. Wer in ernster Lebensarbeit mit den Dingen vertraut geworden ist, wird also das Bedürfnis haben, hier eine Scheidewand aufzustellen, und nötigenfalls lieber trocken erscheinen, als unsachlich werden.

Auch die kulturgeschichtliche Betrachtungsart öffnet dem Dilettantismus eine Tür. Es ist im Grunde recht billig, Geschichtswerke so zu exzerpieren, daß auf Grund des Exzerpts bewiesen werden kann, wie die Kunst einer Epoche „notwendig“ werden mußte. Doch wenn man in Reaktion gegen diese Tainesche Methode nun plötzlich verkündet, daß die Kunstgeschichte lediglich eine Geschichte rein künstlerischer Gedanken sein dürfe, so halte ich das auch für verkehrt. Man sagt da: Der Künstler stellt sich die Probleme. Sobald gewisse Probleme ihre Lösung gefunden haben, nimmt die darauf folgende Generation neue in Angriff. Schön. Doch über dem Künstler steht der Auftraggeber.

Die Themen, die dieser behandelt zu sehen wünscht, ergeben sich aus der Zivilisationsatmosphäre der Epoche, und die Probleme, die der Künstler sich stellen kann, sind durch diese Stoffe bedingt. Also läßt sich — bei allem Respekt vor den rein künstlerischen Fragen — die kulturgeschichtliche Betrachtungsart doch nicht ganz ausschließen. Sie muß nur derart vertieft, muß mit der Besprechung der aus dem „Stoffwechsel" resultierenden künstlerischen Probleme derart verquickt werden, daß die Kunst wirklich als der Form und Farbe gewordene Geist ihres Zeitalters sich darstellt.

Wenn man sich ganz auf die Analyse formaler Dinge beschränken wollte, so würde das obendrein zu trostloser Öde führen. Denn was auf diese Weise gegeben werden kann, ist doch nur ein umgedrehtes Kochbuch. Das heißt: Ein Kochbuch sagt, was für Ingredienzien verwendet werden müssen, damit sich eine Speise ergibt. Hier ist die Speise vorhanden, und es wird auseinandergesetzt, aus welchen Ingredienzien sie besteht. Eine lehrreiche Sache, die aber doch zu steril ist, um das Lebensblut für eine Wissenschaft abzugeben. Ich danke für den Sekt, der mich nur zu Betrachtungen über seine Herstellungsart anregt. Und ich verzichte auch gern auf jeglichen Kunstgenuß, wenn er nichts anderes sein soll als ein Nachdenken über konvergierende und divergierende Linien.

Was die Literaturnachweise anlangt, so haben sie selbstverständlich nur den Zweck der Orientierung. Es handelte sich nicht um Vollständigkeit, sondern nur um die Angabe der besten, beziehungsweise neuesten Bücher. Bei der Auswahl der Abbildungen war der Gesichtspunkt maßgebend, daß ich neben den immer wieder reproduzierten Hauptwerken auch einige weniger bekannte Sachen zu bringen suchte.

Richard Muther.

Nachwort.

Wenige Wochen nach Vollendung seiner „Geschichte der Malerei“, am 28. Juni d. J., hat *Richard Muther* die schaufrohen Augen zum Schlafe auf ewig geschlossen. Dem Wunsche der Witwe und des Verlegers folgend, übernahm dann ich die zur Drucklegung noch erforderlichen Arbeiten an der Schöpfung meines teueren, ach! so früh dahingeschiedenen Freundes. Eine traurige zwar, doch gern erfüllte und schöne Pflicht; denn sie bot mir Gelegenheit, noch einmal, so recht aus der Nähe den Reichtum an Gaben zu bewundern, der ihm verliehen, und der in der Tat außerordentlich war. In den langen Jahren unseres Verkehrs habe ich oft wahrnehmen können, wie sorgsam Muther darüber wachte, daß an seine Schöpfungen nicht gerührt wurde. Daher vermied ich aufs sorgfältigste, eigentliche Änderungen vorzunehmen. Das Werk liegt genau so vor, wie es von ihm beabsichtigt war. Mein Augenmerk blieb vor allem auf das Abbildungsmaterial gerichtet. Das für den ersten Band hat Muther noch selbst zusammenstellen können. Ich bin bemüht gewesen, den zweiten und den letzten Band in seinem Sinne zu illustrieren, und hoffe, daß mir das gelungen ist. Wie er, habe ich Wert darauf gelegt, nicht nur die Hauptwerke der verschiedenen Meister und vielgenannten Künstler zu bringen, sondern auch unbekanntere und selten gesehene Arbeiten von Bedeutung. Manches war freilich unerreichbar, doch dürfte das Vorhandene genügen, um Muthers letzter Schöpfung den Ruhm zu sichern, die mit Anschauungsmaterial am reichlichsten ausgestattete Geschichte der Malerei zu sein, die bisher veröffentlicht wurde.

Berlin, im Oktober 1909.

Hans Rosenhagen.

Vorwort zur dritten Auflage.

Wert und Bedeutung des anerkannten Werkes forderten die dritte Auflage, welche der lebhaften Teilnahme und Nachfrage des Publikums nicht länger vorenthalten werden durfte. Jene große Betrachtung kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, mit der hier der reife Schriftsteller Muther Wesen und Eigenart der einzelnen Länder und ihrer Schulen absteckte, ist über alle Fachliteratur hinaus lebendig geblieben. Nicht nur die Art, die Werte auf seine Weise zu wägen, sondern sie überhaupt lebendig zu gestalten, sichern dem Werk seine gewonnene Verbreitung. Der neue Verlag, in dessen Hände das Werk mit dieser dritten Auflage übergeht, hat es sich daher angelegen sein lassen, die Ausstattung der alten Höhe und die literarische Qualität den neuesten Ansprüchen der Forschung anzupassen. Besonders sind in der Korrektur die Ortswechsel der Bilder und sachliche Berichtigungen aufgenommen worden, damit das reiche Illustrationsmaterial, das in seinem Reichtum andere Werke weit hinter sich läßt, wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Mit diesem Streben hoffen wir die Verbreitung des Werkes, die sein Wert erheischt, weiter zu fördern.

Berlin, Herbst 1919.

Der Verlag.

Zur vierten Auflage.

Die dritte Auflage war schon nach Jahresfrist vergriffen. Wenn wir bereits nach zwei Jahren zur Drucklegung der vierten Auflage schreiten konnten, so ist uns diese Notwendigkeit ein abermaliger Beweis dafür, daß das Werk in der Tat ein Standardwerk von ungewöhnlicher Bedeutung ist.

Berlin, Herbst 1921.

Der Verlag.

Inhalt.

Die dekorative Malerei des Mittelalters.

Ein Buch über die Geschichte der Malerei mit dem Christentum einsetzen zu lassen, ist insofern willkürlich, als der Beginn der christlichen Zeitrechnung einen Abschnitt in der Kunstgeschichte nicht bedeutet. Man muß sich klarmachen: die ersten Künstler waren Römer. Hervorgegangen aus den Werkstätten heidnischer Meister, konnten sie ihre Gedanken gar nicht anders als in der Formensprache der Antike ausdrücken. Inhaltlich verändert sich das Repertoire. Doch der Stil bleibt dermaßen vom antiken Geschmack beherrscht, daß die Bilder der Katakomben nur ein christianisiertes Pompeji sind. Und nicht nur die Ornamentik entspricht derjenigen, die wir aus den Wandbildern von Pompeji kennen. Nein, die Ähnlichkeit erstreckt sich bis auf den figürlichen Teil. Hat, wie man annehmen sollte, die älteste christliche Kunst ein Bild Christi, wie er unter den Menschen wandelte, hinterlassen? Hat ihr die Prophezeiung des Jesaias, der Messias werde „häßlicher sein als andere Leute", die Elemente für den Christustypus



Orpheus. Antikes Mosaik. Palermo.

G. B. de Rossi: La Roma sotterranea cristiana. Drei Bände, Rom 1864/74. — F. H. Kraus: Roma sotterranea. Freiburg 1879. — J. Wilberg: Die Katakombengemälde, Freiburg 1891. — Barbet de Jung: Les mosaiques chrétiennes des basiliques de Rome. Paris 1857. — Rossi: Mosaici cristiani. Rom 1872 ff. — Gerspach: La mosaique, Paris 1881. — Kurth: Die Mosaiken der christlichen Ära, Leipzig 1902 ff. Götz: Ravenna, Leipzig 1901. — Kurth: Die Wandmosaiken von Ravenna, Berlin 1902.



Christus als guter Hirte.
Mosaik im Grabmal der Galla Placidia zu Ravenna.

gegeben? Entsprechen die Christusbilder jenem Kopfe, den man auf dem Schweißtuche der Veronika sieht — jenen Gesichtszügen, die auf dem Tuch sich abprägten, das nach der Legende die blutflüssige Frau des Evangeliums dem Heiland bei der Kreuztragung reichte? Nein, die Künstler bedienten sich, um Jesus darzustellen, lediglich antiker Symbole. Hermes, der Beschützer der Herden, erscheint in der antiken Kunst teils mit einem Widder zur Seite, teils einen Widder tragend. So stand sein Bild, wie Pausanias erzählt, in Olympia, Öchalea und Tanagra. In Tanagra hatte der Hermes Kriophoros einen besonderen Kult. An seinem Fest ging der schönste Jüngling der Stadt mit einem Lamm auf den Schultern um die Mauern der Stadt herum. Denn Hermes, hieß es, habe Tanagra von der Pest befreit, indem er einen Widder um die Stadtmauer trug. Von diesem widdertragenden Hermes gibt es in Statuetten und Münzen zahlreiche Abbildungen. Nun hatte aber Christus — besonders in dem Gleichnis von dem verlorenen und wiedergefundenen Schaf, das er auf seine Schultern legt und heimträgt — sich als den guten Hirten bezeichnet. So wurde die antike Darstellung des Hermes Kriophoros ins Christliche umgedeutet. Jesus erscheint in den Bildern mit einem Widder auf den Schultern, dessen Füße er auf der Brust mit beiden Händen umfaßt hält.

Wenn er nicht als Hermes erscheint, erscheint er als Orpheus. Denn von diesem thrazischen Sänger wird erzählt — in einer Fabel, die zuerst bei Simonides vorkommt —, es hätten ihm Tiere, Vögel, selbst Bäume und Felsen gelauscht. Auf alexandrinischen Gemmen, auch auf Münzen des Antonin und Mark Aurel ist die Szene oft dargestellt. Wie nun aber Orpheus durch Gesang und Saitenspiel die wilden Tiere zähmte, so hatte nach einem Vergleich, den die alten Kirchenväter lieben, Christus das schlimmste Wild, die Menschen, gezähmt, hatte die wilden Leidenschaften der bête humaine durch die Arznei der göttlichen Lehre besänftigt. Also wird er dargestellt als

Orpheus, unter einem Baume sitzend, die phrygische Mütze auf dem Kopf, die Leier spielend, von allerhand Tieren umgeben, die sein Spiel herbeilockt.

Eine mehr christliche Note scheint der dritte Christustypus zu haben, der besonders häufig in den Katakomben vorkommt. Das jugendliche Haupt ist hier von einem Nimbus umrahmt, in dem man den christlichen Heiligenschein sehen könnte. Doch in Wahrheit ist auch hier nichts Christliches, nur die Wiederholung eines antiken Typus gegeben. Der eigentlich herrschende Gott in der letzten Zeit des Heidentums war Helios-Apollo gewesen. Soli invicto heißt die Inschrift auf dem Revers der konstantinischen Münzen. Den Kultus des Sonnengottes suchte Julian zu erneuern, als er später für kurze Zeit das Christentum wieder beseitigte. Es lag daher nahe, daß die Christen einen Übergang von Helios zu Christus suchten. Christus hatte ja gesagt: Denen, die den Namen Gottes fürchten, wird die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen. Das war genügender Grund, ihn mit dem Sonnengott in Parallele zu setzen. Sein Geburtstag wurde auf den Tag der Sonnenwende gelegt. Der heilige Tag der Woche ist der Sonntag. Und der jugendliche Christustypus der Katakomben ist der Typus des Sonnengottes. Der scheinbare Heiligenschein ist das Sonnensymbol, das damals von Helios auch die römischen Kaiser übernommen hatten.

Doch nicht nur für Christus, auch für die meisten anderen in den Katakomben vorkommenden Darstellungen läßt sich das antike Vorbild nachweisen. Szenen aus dem Alten Testament sind in Parallele zu solchen aus dem Neuen Testament gesetzt. Da wird für den Baum der Erkenntnis mit der Schlange die antike Darstellung des vom Drachen bewachten Hesperidenbaumes verwendet. Elias, der auf seinem Wagen zum Himmel fährt, ist Phaethon, der auf seinem Wagen den Äther durchkreist. Moses, der vor dem Dorn-



Christus zwischen Engeln und Heiligen. Ravenna, S. Vitale.

busch seine Schuhe löst, ist der sandalenbindende Jüngling des Altertums. Oder man sieht einen Jüngling inmitten von Weinstöcken dargestellt, rings elf andere nackte Knaben, die Weintrauben sammeln und keltern. Sie sollen die Apostel bedeuten. Denn Christus hatte gesagt: Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Und für das Ganze ist als Vorbild eine jener bacchischen Szenen benutzt, wie sie in den Wandbildern von Pompeji häufig vorkommen. Fast noch mehr herrschen in den Sarkophagen die antiken Vorstellungen vor. Man sieht Tritonen und Nereiden. Denn die Alten hatten den Eintritt in das ewige Leben als eine Wasserfahrt aufgefaßt. *Εὔπλο* — segle glücklich — lautete der Nachruf, den sie in den Grabschriften den Toten widmeten. Oder Charon erscheint, um auf seiner Barke die Abgeschiedenen über den Acheron zu setzen. Merkur führt die Seelen der Verstorbenen den unterirdischen Göttern vor. Der Tod eines jungen Mädchens wird durch die Szene symbolisiert, wie Pluto, der Unterweltsgott, die Proserpina raubt. Kurz, die Künstler hielten mit einer Unbefangenheit sondergleichen an dem altüberkommenen Ideenkreis fest. Der neue Wein des Christentums wurde in die alten Schläuche der Antike gefüllt.



Christus. Venedig, Markuskirche.

Erst seit dem 5. Jahrhundert, als das Christentum aus dem Souterrain in die erste Etage gezogen war, führten neue Aufgaben zu einem neuen Stil. In allen Städten des römischen Reiches erhoben sich nun prunkvolle Kirchen. Zum Schmuck dieser Gotteshäuser reichte die bescheidene, heiter tändelnde Kunst der Katakomben nicht aus. Pomphafte, feierlich repräsentierende Wirkungen wurden angestrebt. Der Unterschied gegenüber früher liegt aber schon äußerlich in der Pracht des Materials. Das Auge war in den letzten Jahrhunderten der Antike an den stärksten Prunk gewöhnt. Aus den verschiedensten kostbaren Steinen, auch aus Gold und Silber bestanden die Statuen. Die Säle in den Kaiserpalästen waren mit musivischen Darstellungen



Christus zwischen Maria und Markus.
Venedig, Markuskirche.

fast überreich verziert. Dieses Mosaik ging aus den Palästen jetzt in die Kirchen über. Wände, Wölbungen und Nischen bedeckten sich mit kostbaren Inkrustationen aus bunten Steinen und Glasstiften. Aber nicht nur das Material wurde anders. Auch inhaltlich und stilistisch prägt sich in den Werken nun die neu errungene Machtstellung der Kirche aus. An die Stelle der nur andeutenden Symbolik tritt das große Zeremonienbild. Die Typen für die Gestalten des christlichen Glaubenskreises werden festgelegt.

Christus in der Katakombenkunst war, mochte er als Hermes, Apollo oder Orpheus auftreten, ein bartloser Jüngling gewesen. Jetzt wird er dargestellt als reifer Mann, das ernste Gesicht von kurzem Vollbart umrahmt. Es wurde ein Schreiben eines gewissen Lentulus herangezogen, der Vorgänger des Pilatus in der Statthalterschaft von Palästina gewesen sei und in einem Bericht an den römischen Senat Christus folgendermaßen beschrieben hätte: ein Mann von stattlichem Wuchs, mit dunklem gescheitelten Haar, heiterer Stirn, fleckenlosem Gesicht; Nase und Mund ohne Tadel, der Bart rötlich, nicht lang, sondern geschnitten, die Augen leuchtend. Doch selbstverständlich sollte dieser apokryphische Bericht nur nachträglich eine Neuerung sanktionieren, die durch ganz andere Gründe bedingt worden war. Teils erklärt sich das Aufkommen des bärtigen Christustypus daraus, daß sich im 5. Jahrhundert eine Änderung in der Barttracht vollzog. Die Kaiser und die Hofwürdenträger pflegten Vollbart zu tragen. Bartlosigkeit wurde das Zeichen des Lakaien.



Christus, Maria und Heilige. Rom, S. Maria in Trastevere.

Also konnte Christus nicht mehr bartlos dargestellt werden. Anderenteils ergab sich der Typus aus den Tendenzen der Kunst. Man verlangte Würde, repräsentierende Gravität. So kam man zum bärtigen Christustypus ganz aus dem nämlichen Grund, der im 16. Jahrhundert die Meister der Klassik veranlaßte, dem Apollinotypus der Leonardo-Schule den Zeustypus gegenüberzustellen. Aus dieser repräsentierenden Wirkung, die erstrebt wurde, ergaben sich weiter die Motive. Man steht vor der auf den ersten Blick befremdenden Tatsache, daß das Thema, das später in den Mittelpunkt der christlichen Malerei trat, die Kreuzigung, in den Mosaiken nie vorkommt. Bei Jesaias findet sich die Stelle: „So spricht der Herr: Der Himmel ist mein Stuhl und die Erde meine Fußbank.“ Nur dieses Motiv konnte in den Kanon der feierlich zeremoniösen Mosaikkunst passen. Die Prägung aller übrigen Gestalten ergab sich aus den gleichen Gesichtspunkten. Auch bei Maria, wie bei Christus, entstanden Sagen, die eine authentische Überlieferung ihres Antlitzes behaupteten. Der Evangelist Lukas, den man zum Maler machte, sollte sie porträtiert haben, und in Konstantinopel wurde ein solches angeblich auf Lukas zurückgehendes Bild gezeigt. Doch in Wahrheit ist auch der Marientypus eine rein künstlerische Schöpfung. Wie Christus als der machtvolle König der Könige dargestellt wurde, mußte Maria als Königin des Himmels vorgeführt werden, gravitätisch, mit glitzernder Krone auf dem Haupt. Die Vorschrift, daß Petrus mit rundem starken Gesicht und krausem kurzen Haar, Paulus mit mehr länglichem Gesicht, kahler Stirn und langem fließenden Bart darzustellen sei, entsprach der gleichen Erwägung. Es handelte sich nicht um ein Streben nach historischer Korrektheit, sondern lediglich um Nuancen von Gravität. Und selbstverständlich wird, wie bei Christus, auch bei den Aposteln und Heiligen jeder Hinweis auf ihr Martyrium vermieden. Ernst, feierlich, majestätisch wie antike Statuen stehen die Wesen da. Gesichtsausdruck, Gewandung, Bewegung, Verteilung im Raum — alles ist gewaltig. Und diesem Charakter der Figurenmalerei paßt weiter auch die Landschaft sich an. Es wäre falsch, von einem naturfeindlichen Zug der frühchristlichen Kunst zu sprechen, von den Anschauungen der späteren Mönchstheologie, die in der ganzen Welt nur ein Golgatha sah, die verfluchte Schädelstätte, wo der Gekreuzigte hing. Die Römer lebten noch ganz so in ihren Villen wie zur Zeit von Pompeji. Und wenn die Landschaft in den Mosaiken entweder gar nicht oder nur sehr spärlich zu Worte kommt, so erklärt sich das aus rein dekorativen Gesichtspunkten. Kein kleinliches Detail sollte die Gesamtwirkung zersplittern. Die machtvollen Arabesken der Gestalten

sollten möglichst klar zum Auge sprechen. Das war am einfachsten und imposantesten zu erzielen, wenn man jede Andeutung der Lokalität vermied und nur mit ganz großen Farbenkomplexen arbeitete, derart, daß die Figuren, wenn sie hell gekleidet waren, von tiefblauem, wenn sie dunkel gekleidet waren, von goldenem Fond sich absetzten. Weiter wären Hintergründe ja auch deshalb unpassend gewesen, weil diese Kunst die Wand nur schmücken, die Mauer mit linearen Ornamenten inkrustieren wollte, nicht aber die Absicht hatte, durch perspektivische Illusion den Raum künstlich zu erweitern.

Rom, wo man anfangs, um dem neuen Gott zu dienen, in die Nacht der Katakomben hinabgestiegen war, blieb selbstverständlich auch noch für diese Epoche das Zentrum. Kurz vorher waren dort alle jene Bauten entstanden, die der Verherrlichung des Heidentums, seiner Kultur und seiner Genüsse in größtem Maßstabe dienten: die Thermen des Caracalla und Diokletian, das Trajans-Forum, der Zirkus des Maxentius, die Triumphbogen, Bibliotheken und Theater. Jetzt verwandelt es sich allmählich aus der Stadt des Augustus in die Stadt des Petrus. Neben der alten heidnischen Herrlichkeit erhoben sich die ersten Basiliken: die Peterskirche und die Paulskirche, die Kirchen S. Pudentiana, S. Sabina, S. Maria Maggiore, S. Cosma e Damiano, S. Lorenzo, S. Costanza, S. Agnese. Und für den Schmuck aller dieser Bauten hatte die Musivkunst zu sorgen. Unglaublich feierlich ist beispielsweise das Mosaik der Apsis von S. Maria nuova. In der Mitte thront Maria von blauem, mit Goldornamenten geziertem Mantel umflossen, eine goldene, mit roten und grünen Steinen geschmückte Krone auf dem Haupt. Das Christkind in goldener, blauumsäumter Gewandung steht auf ihrem Schoß. An den Seiten, durch Arkadenpfeiler getrennt, nahen Johannes und Jakobus, Petrus und Andreas in weißer antiker Toga, ernste Philosophengestalten ruhig und würdevoll. Ein mächtiges Pflanzenornament bildet den Rahmen. Oder die Fassade von S. Maria in Trastevere ziert ein großer Fries. Maria sitzt mit dem Kind ganz frontal auf dem Throne. Je vier weibliche Heilige in antiker Gewandung neben ihr von beiden Seiten in feierlichem Zug mit Opfergefäßen. Oder das Mosaik der Kirche S. Agnese fuori le mura zeigt die Heilige reich geschmückt, wie ihr von der Hand Gottes die Märtyrerkrone gereicht wird, links Papst Symmachus, rechts Papst Honorius, die ihr das Modell ihrer Basilika darbringen.

Außer Rom kommt Byzanz in Betracht. Die Mosaiken der von Justinian erbauten Sophienkirche müssen von einer Pracht sondergleichen gewesen sein. Wer in Venedig war, kennt die Kathedralen von Torcello und Murano und hat namentlich in der Markuskirche Ein-

drücke von unsagbar hehrer Feierlichkeit empfangen. Doch immerhin — selbst die Markuskirche ist nur eine Perle in dem Diadem, mit dem die Königin der Adria sich zierte, einer von den vielen, vielen Ein-



Maria zwischen Engeln. Venedig, Markuskirche.

drücken, die man in Venedig empfängt. Die Mosaiken der Hagia Sophia verbergen sich unter mohammedanischer Tünche. Rom ist dermaßen eine Stadt des Barock, daß für den Gesamteindruck die frühchristlichen Monumente kaum mitsprechen. Um so mehr muß man dem Schicksal danken, daß es eine Stadt in Italien unversehrt auf unsere Tage hat kommen lassen, die wie eine Kristallisation des frühchristlichen Gedankens anmutet. Was Pompeji für die späte Antike, was Brügge für das niederländische, Rothenburg für das deutsche Mittelalter bedeutet, das bedeutet für die frühchristliche Zeit Ravenna. Gerade weil die Stadt, unmittelbar nachdem sie ihre politische Mission erfüllt hatte, sich schlafen legte, wurde sie ein Dokument, das den Geist einer ganzen Epoche restlos in stilvollster Einheitlichkeit ausdrückt.

Denn dieses Landnest, das heute so verkommen und verarmt, in so ausgestorbener, schwermütiger Ruhe daliegt, war ja einst die Bühne welterschütternder Dramen, das eigentliche Bollwerk des römischen Reiches. Schon Augustus hatte die Stadt zum zweiten Kriegshafen Italiens erhoben. Dann, als immer mehr die Gewitterstürme der Völkerwanderung sich ankündigten, als barbarische Horden in immer größeren Lawinen sich über den heiligen Boden Italiens wälzten, bot Rom den Herrschern nicht mehr den nötigen Schutz. Ravennas Lage war

sicherer. Denn das Meer gab die Möglichkeit sofortiger Flucht. Die weiten Sümpfe, die rings sich ausdehnten, erschwerten jeden Angriff vom Festland. So verlegte Honorius 402 nach Ravenna sein Hoflager. Später, als Galla Placidia, seine Schwester, für ihren Sohn Valentinian die Regierung führte, begann die eigentliche Blütezeit der Stadt. Und diese Kulturblüte dauerte noch weiter, als im 6. Jahrhundert Ravenna der Sitz des Exarchen wurde, die Hofburg, von wo Byzanz die Geschicke des Abendlandes leitete. In diese Epochen fallen die Bauwerke, die in die arme Gegenwart als eherne Monumente hereinragen.

Man verfolgt zunächst, wie der Katakombenstil ausklingt. Das Mausoleum der Galla Placidia wirkt wie ein verspätetes Stück Pompeji. Es ist zierlich und klein. Rötliche Marmortäfelungen und blaue Mosaiken vereinen sich zu freundlichen Harmonien. Antik sind die heiteren Ornamente mit ihren Ranken und Fruchtgewinden. Antik ist das Hauptbild, das in sonnig südlicher Landschaft, die an die vatikanischen Odysseebilder mahnt, weidende weiße Lämmer darstellt, von einem jugendlichen Apollo oder einem jungen Paris — Christus dem guten Hirten — gehütet, der seinen Heiligenschein wie einen phrygischen Strohhut trägt.



Maria. Ravenna.

Ernster ist das Taufhaus S. Giovanni in Fonte. Denn antike Philosophen, würdige Männer in stilvoller weißer Toga, schreiten an der Decke in feierlichem Zuge daher. Doch wieder an Pompeji, auch an die Grotesken der Loggien klingen die zierlichen Stilleben an, die weiter unten die Wand überziehen: Thronsessel und Altäre, Fruchtkörbe und Bücher. Und das Kuppelmosaik mit der Taufe Christi ist für das Fortleben der alten Götter das allermerkwürdigste Zeugnis. Wie

gemalte polykletische Statuen wirken trotz der später veränderten Köpfe die Gestalten von Christus und Johannes. Christus ist kein Adam, der seiner Nacktheit sich schämt, sondern ein Narcissus, der das Spiegelbild seines schönen Leibes in den Fluten betrachtet. Weiter hinten, einen tropfenden Kranz im Haar, Schilf in den Händen, schwimmt pustend der Flußgott Jordan heran — ein Böcklinsches Meerungetüm, der alte Triton aus dem Spiel der Wellen. Noch immer waren sie nicht tot, die Götter der Quellen und Flüsse. Noch lebte das Naturgefühl, das die Gestalten des griechischen Mythus zeugte.



Maria mit dem Kinde. Torcello, Kathedrale.

Von unvergleichlich größerer Wirkung freilich sind die Werke, die solch bukolische Dinge nicht mehr kennen, sondern im Kuratorialstil des byzantinischen Hofes sprechen, die an die Stelle des tändelnden Symbolismus das Zeremoniös-Dogmatische setzen. Um 547 mögen die Mosaiken von San Vitale, um 560 die von S. Apollinare nuovo entstanden sein. Und diese Werke enthalten vielleicht das Großartigste, was die Dekorationskunst aller Zeiten schuf. Eine abendländische Sophienkirche sollte San Vitale sein, und dem Erbauer der Hagia Sophia, dem großen oströmischen Kaiser, ist daher das Mosaik des Altarraumes geweiht. Eine goldene Schale in der Hand, in braunem Unterkleid, worüber die goldgestickte Stola sich legt, die eine diamantene Agraffe an der Schulter festhält, auf dem Haupt die Krone, in der eine Doppelreihe von Edelsteinen glitzert und flimmert, über den Fuß die purpurnen Stiefel der großen Galauniform gezogen, schreitet Justinian feierlich ernst dahin, von drei Kammerherren und einer Leibgarde begleitet. Ihm voran gehen Geistliche, der Erzbischof Maximian an der Spitze, der die Ehre hat, in Gegenwart Seiner Majestät die neugegründete Kirche zu weihen. Auf der anderen Seite, gleichfalls ein goldenes Gefäß als Weihgeschenk in der Hand, von ihrem Zeremonienmeister und Hausmarschall, ihren Ehren- und Hofdamen begleitet, naht

die schöne Schlange Theodora, die erst im öffentlichen Haus, dann auf der Bühne sich in Tableaux vivants artistischster Art produzierte und nun die erlauchte Herrscherin des Morgen- und Abendlandes war. Als Heiligenschein umstrahlt sie eine purpurrote perlenbesetzte Scheibe, fast noch prunkvoller als die Gloriole der Gottesmutter. Ein Weihwasserbecken, in das sie flüchtig die Spitze eines ihrer zarten, in allen Künsten erfahrenen Finger tauchen wird, steht im Vorraum der Kirche. Der Zeremonienmeister schlägt mit erhabener Geste eine Portiere aus schwerem Brokatstoff zurück, um Ihrer Majestät den Zugang ins Allerheiligste zu öffnen.

Das Wort ist machtlos diesen Werken gegenüber, die aus dem Boden einer tausendjährigen herbstlich welken Kultur ihren nervenerregenden Hautgout, ihre gespenstisch überirdische Schönheit sogen. Seelisches Leben, Anmut und Liebenswürdigkeit haben sicher die Gestalten nicht. Justinian und Theodora würden den Künstler, der es gewagt hätte, plebejisch freundlich sie darzustellen, ebenso aus seinem Hofamt entlassen haben, wie Philipp IV. und Marianne den Velazquez. Aber ist dieser Maximian mit dem blassen Gelehrtenkopf, der hochgewölbten gelichteten Stirn nicht eines der erstaunlichsten Porträts, die jemals gemalt wurden? Denkt man vor Theodora nicht an die ägyptischen Bildnisse ebensosehr, wie an die morbide Schönheit Tiepolos? In einen schwarzen, goldgesäumten Mantel sind ihre kalten Glieder gehüllt. Perlen, Smaragde und Rubinen, Topase und Amethysten flimmern, gleißen und strahlen in kaltem, seelenlosen Glanz blau, rot und meergrün in ihrem Haar und auf ihrer Brust, im Ohr und auf dem zierlichen Stöckelschuh, der kokett wie bei der Kleopatra Tiepolos unter dem golddurchwirkten Untergewand auftaucht. Blaß sind die Lippen, fahl ist der Teint. Dunkle, ringförmige Schatten, die von durchwachten Nächten zeugen, begrenzen die schwarzen, eiskalten Augen. Es ist eine ausgebrannte vampirhafte Schönheit; Kurtisane und Heilige, Frömmigkeit und Sünde in der Person einer Kaiserin verschmolzen. In starrer statuarischer Ruhe stehen auch die Meninas. Alle tragen Perücke — ganz wie in den Tagen der Marianne von Österreich oder der Flavier und Antonine in Rom. Unbeschreiblich ist die preziöse Geziertheit, mit der ihre schlanken Hände ein Tuch, einen Fächer, eine Schale halten. Dazu der Kolorismus: diese bleichgrünen, bleichrosigen, dunkelbraunen und schwarzen Kleider, deren matter Ton mit dem Gold der Diademe und Colliers, der Monstranzen und Kronen, der Lanzen und Schilde sich zu sonoren Harmonien vereint.

In S. Apollinare nuovo handelte es sich um den Schmuck des Mittelschiffes, also um einen fortlaufenden Fries, für den die Schilderung eines ernsten, ruhig sich fortbewegenden Zuges am besten ge-

eignet schien. So schreiten hier auf der einen Seite 22 Jungfrauen auf Maria, auf der anderen 26 Männer auf den Heiland zu. Alle tragen Kränze; die Jungfrauen weiße Schleier und griechische Diademe auf dem Haupt. Nur wenig unterscheiden sich die Stellungen, die Bewegungen. Ganz die nämlichen, ruhig feierlichen Falten werfen die weißen



Heilige Jungfrauen aus dem Fries in S. Apollinare nuovo in Ravenna.



Theodora und ihre Ehrendamen. Ravenna, San Vitale.

Togen der Männer und die edelsteinbesetzten Gewänder der Jungfrauen. Stilisierte Palmen, die einzelnen trennend, wachsen im Hintergrund auf. Anfangs ist man versucht, dieses Nebeneinander fast gleicher Figuren für monoton zu halten. Doch bald erkennt man, daß gerade diese Ruhe, diese Wiederholung des gleichen Bewegungsmotivs

— ganz wie beim Parthenonfries oder beim Löwen- und Bogenschützenfries von Susa — den Eindruck des nie Endenden, Unwandelbaren, Ewigen gibt, den Eindruck dessen, was heute wieder Hodler in seinen Werken erstrebt. Dazu dann weiter die taktvoll dienende Art, wie diese namenlose kultische Kunst sich dem architektonischen Rahmen einfügt.



Heilige. Detail aus dem Fries in S. Apollinare nuovo in Ravenna.



Justinian und seine Leibgarde. Ravenna, San Vitale.

Der junge Goethe schrieb zwar: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach.“ Doch auch das Wort des Konzils von Nicäa: „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio“, ist ein großer Gedanke, erklärt die unsag-

bare Wirkung dieser Werke, die gar kein einzelner, sondern der Geist der Kirche geschaffen hat, an denen nichts Willkürliches, gesucht Persönliches stört, sondern die in machtvollem Unisono gleich feierlichem Chorgesang das Haus durchtönen.

Die dekorative Kraft der Musivkunst ist fabelhaft. Was die modernen Pointillisten in mühsamem Suchen fanden — durch fleckenartiges Nebeneinandersetzen ungebrochener Farben den Bildern Leuchtkraft und plastische Fernwirkung zu geben —, hat diese, noch von der



Thronender Christus. Venedig, Markuskirche.

Tradition der Antike beherrschte Zeit als etwas Selbstverständliches gewußt. Haushoch über dem Betrachter schweben die Gestalten, und doch ist die Kraft ihrer starren Linien so mächtig, daß sie allgegenwärtig sind, uns mit ihren Blicken verfolgen. Klein ist das Register der Farbentöne. Weiß, Grün, Blau, Gold kehren immer wieder. Gleichwohl ist die Kraft dieser leuchtenden Steine so groß, daß sie mit tiefer Farbenglut den ganzen riesigen Raum durchsättigen und erwärmen. Wenn, wie in San Vitale, spätere Wandbilder neben den Mosaiken vorkommen, fühlt man, wie machtlos der Pinsel neben dem Glasstift ist, fühlt, daß die Freskomalerei nur ein ärmliches Surrogat der Musivkunst war, die eben nur eine Epoche sich leisten konnte, die mit unbegrenzten Mitteln arbeitete und den Satz, daß Zeit Geld sei, noch nicht kannte. Und wenn man gar an die Staffeleimalerei denkt, die seit dem 17. Jahrhundert mehr und mehr die Wandmalerei verdrängte, wird man fast in die Knie gezwungen vor der Kunst jener großen Ära, die von „mobilen" Kunstwerken noch nichts wußte, sondern Architektur und Malerei nur als Teile einer einheitlichen Raumkunst auffaßte. Gewiß, die

Entwicklung, die sich später vollzog, mußte kommen. All jene Probleme rein malerischer Art, die einen Rembrandt möglich machten, konnten erst auftauchen, seitdem die Malerei ihre eigenen Wege ging. Ja, es bedeutet einen Sieg des Menschengeistes über die Materie, daß es den Späteren gelang, Ewigkeitsgedanken auch auf einer Holztafel, einem Blatt Papier oder einem Stück Leinwand niederzulegen. Doch selbst diese Erwägung kann nichts an der Tatsache ändern, daß spezifische Aufgaben der Innendekoration nie wieder in so klassischer Vollendung gelöst wurden wie damals, als der einzelne überhaupt noch keine Rolle spielte, sondern alles in den Dienst eines großen machtvollen Zusammenklangs sich stellte.

Die Anfänge der Tafelmalerei.

Das 13. Jahrhundert bedeutete das Ende dieser feierlichen, großzügig dekorativen Kunst. Eine Wandlung, die sich im Empfindungsleben Italiens vollzog, brachte auch auf künstlerischem Gebiet eine Wandlung mit sich.

Die christliche Kirche des Mittelalters hatte ihre vornehmste Aufgabe darin gesehen, von ihrer neu errungenen Weltstellung nach außen hin Kunde zu geben. Sie war ein Staat geworden, ein geistliches Kaiserreich, das souverän neben dem weltlichen bestand. Eine solche Macht hatte repräsentative Verpflichtungen, sie durfte an Glanz nicht hinter dem weltlichen Kaisertum zurückstehen. Die Kaiser in Rom wie in Byzanz hatten nun immer mehr sich mit dem Prunk altorientalischer Herrscher umkleidet. Ein genau geregeltes Zeremoniell bestimmte wie in den Tagen Philipps IV. jede ihrer Bewegungen und Handlungen. Botschafter und Gesandte, Reichskanzler, Minister und Ministerialräte, Zeremonienmeister und Obermundschenke, Kammerherren, Kammerjunker und Pagen bildeten streng geschiedene Klassen des Hofstaates. Jeder trug ein besonderes, seiner Rangklasse entsprechendes Kostüm, jeder ein besonderes, seinem Titel entsprechendes Abzeichen.

Diese weltliche Hofordnung ins Geistliche übersetzt heißt Hierarchie. Papst, Erzbischof, Bischof, Presbyter, Diakon bedeutet Kaiser, Minister, Ministerialrat, Kanzleichef und Assistent. Jede dieser Klassen ist wie bei Hofe durch eine besondere Amtstracht — Casula und Stola, Dalmatica und Pallium, Barett und Mitra — gekennzeichnet, und die Gesamtheit der geistlich Hoffähigen steht als Kleros dem nicht hoffähigen Laos gegenüber.

Die weitere Folge war, daß man dieses System der irdischen Hierarchie auch auf das Jenseits projizierte. Aus Jesus, dem Zimmermannssohn, wurde der Gottessohn. Maria, die Maid von Beth-

---

Thode: Franz von Assisi, Berlin 1885.



Maria. Florenz, Certosa.

lehem, die in einer Scheune geboren hatte, wurde mit dem Prädikat *μήτηρ θεοῦ* bedacht. Und ein würdiger Hofstaat für beide war leicht zu bilden. Marias Hofdamen wurden die heiligen Jungfrauen, die in den Tagen der Christenverfolgungen sich zum himmlischen Bräutigam bekannten. Den Hofdienst bei Christus übernahmen die Vorläufer und Apostel, die Propheten und Evangelisten, die Kirchenlehrer und die Bekenner. Engel, unter der Aufsicht von Erzengeln, verrichteten bei beiden Hofhaltungen den Pagendienst.

Den Geist dieser ganz zum Hofstaat gewordenen festlich repräsentierenden Kirche brachte die Kunst des Mittelalters grandios zum Ausdruck. Man könnte in gewissem Sinne an die Porträts des Velazquez denken. Denn selbstverständlich fehlt den Werken alles, wodurch eine spätere, um volkstümliche Effekte besorgte Kunst auf die Seele des Betrachters zu wirken suchte. Ein byzantinischer Kaiser will nicht bemitleidet sein. Er ist da von Gottes Gnaden, blickt von schweigender Höhe eisigkalt auf den Pöbel nieder. Undurchdringlich muß seine Miene sein. Kein Zucken des Mundes darf einen Gedanken verraten, der hinter der gesalbten Stirn sich birgt. In undurchdringlichem Schweigen muß der Hofstaat verharren. Dieses feierlich Zeremoniöse gibt den Werken der Mosaikmalerei ihren unsagbar feudalen, hochmütig-zugeknöpften Adel.



Giottino, Maria mit dem Kinde. Berlin.

Nie wird, wie später im Mönchsstil, Christus in Knechtsgestalt als

Leidender, Gekreuzigter dargestellt. Nie kommen jene Märtyrer vor, jene geschundenen Sklavenseelen mit den Beilen im Kopf, den Messern im Bauch, den Pfeilen in der Brust und den Zangen im Schenkel, von denen Goethe geschrieben hat: „Die unglückseligen Künstler, was mußten sie malen: entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ Ein byzantinischer Kaiser wird nicht gemartert, er herrscht. Also erscheint auch Christus nur als Pantokrator, feierlich im Kreise seines Hofstaates thronend, den Fuß auf die Weltkugel des byzantinischen Reiches gesetzt. Führt für ihren minderjährigen Sohn eine Kaiserin die Regentschaft, so erhält auf den Mosaiken der Zeit Maria den Ehrenplatz: auch sie nicht die Schmerzensreiche mit dem Schwert im Herzen, sondern die Theotokos, in deren Schoß der Kronprinz, seines künftigen Herrscherberufes bewußt, stolz und königlich residiert. Kein schwarzer Matronenschleier, wie auf späteren Bildern, deckt ihr Haupt, sondern eine glitzernde Krone. Eine Kinderkrone, nicht weniger kostbar, trägt der Kronprinz. Und wie dem Roi Soleil die wallende Allongeperücke das Symbol der Gottähnlichkeit war, ließen die byzantinischen Kaiser in Erinnerung an den Sonnengott Helios mit einem strahlenden Nimbus sich darstellen. Der wurde im Himmelreich zum Heiligenschein: bei Christus reicher als bei den Beamten seines Hofes, die ihn in feierlichem Cercle umgeben. Deren Rangklasse ist in den Mosaiken mit dogmatischer Genauigkeit verzeichnet — gemäß den Satzungen, die für das Hofzeremoniell der Kaiser Konstantin Porphyrogenetos niederschrieb. Bei Christus und Maria deutet schon der größere Maßstab die alles überragende Größe des Herrschers an. Kleiner gebildet, je nach ihrer Rangklasse, sind die anderen. Jeder zeigt die Insignien seiner Würde, den Berechtigungsnachweis seiner Zugehörig-



Barnabas da Modena, Madonna.
Frankfurt a. M.

keit zum himmlischen Hofstaat. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus dürfen in nächster Nähe der Majestät verweilen, während die anderen, streng nach Anciennität und Titel, einen größeren Abstand wahren. Und allen gemein ist den Gläubigen gegenüber ein unnahbarer Stolz. Wie die ehernen Gesetzestafeln der christlichen Lehre sind sie aufgepflanzt: die Oberstaatsanwälte der Ewigkeit, die strengen Hüter des Corpus iuris coelestici, zelotisch und richterlich, mit finster forschendem Blick jedes Herz durchbohrend.

Allmählich machte sich nun aber gegen dieses System der Hierarchie aus dem Volke heraus eine immer mächtiger anschwellende Bewegung geltend. Das Herz der Gläubigen darbte. Man sehnte sich wie in den Tagen der Romantiker nach einer Gefühlsreligion, nach einem menschlich gemütvollen Verhältnis zum Göttlichen. Man verlangte Heilige zu haben, die nicht imposant, sondern mild, nicht majestätisch, sondern gütig waren. Man wollte nicht mehr anstaunen, sondern anschwärmen und lieben.

Solche Bewegungen haben zunächst immer einen häretischen Charakter. Petrus Waldus, der etwas von den Schwarmgeistern der Reformationszeit oder den Heilsarmeeaposteln der Gegenwart hatte, war also von der Kirche als Ketzer verdammt worden. Doch Franziskus von Assisi, der sich in Italien zum Sprachrohr der religiösen Bedürfnisse der Menge machte, hatte ein anderes Schicksal. Indem der Papst die Statuten des Franziskanerordens bestätigte, machte er mit diplomatischem Geschick eine Bewegung, die ursprünglich gegen die Kirche gerichtet war, der Kirche dienstbar.



Duccio?, Maria. Perugia.

Der Erfolg des Franziskus von Assisi erklärt sich bekanntlich aus dem überwältigenden Einfluß, den er als Prediger ausübte. Vorher war die Predigt, sofern sie überhaupt in Betracht kam, lateinisch und sehr gelehrt gewesen. Franziskus predigte italienisch und in einem Stil, den das Volk verstand. Eigentlich sagte er nichts Neues. Er wiederholte nur, was die Bibel erzählte. Doch die Bibel war fremd.

Im ganzen mittelalterlichen Kultus war von allem anderen mehr als vom Text des Evangeliums die Rede. So zündeten seine Worte, als wären sie funkelnagelneu gewesen. Man hatte Christus nur als Gottessohn, die Madonna nur als Königin des Himmels gekannt. Nun lernte man den Menschen Jesus, lernte die liebe Maria kennen. Die Hörer waren zu Tränen gerührt, wenn er von dem armen Knäblein erzählte, das in der Krippe lag, den fremden drei Königen, die ihm Geschenke brachten, der armen Mutter, die unter dem Kreuz ihres Sohnes stand. Und man hörte nicht nur, man sah. Denn bei der Weihnachtspredigt, die er über die Geburt des Heilandes im Wald von Greccio hielt, baute Franziskus die ganze Szenerie in natura auf: mit dem Ochs und Esel, die das fröstelnde Baby mit ihrem Atem erwärmten.

Solche Dinge, von denen Franz so rührend gesprochen hatte, verlangte man nun auch im Bilde zu sehen, und die Musivkunst war zur Behandlung derartiger Themen keineswegs geeignet. Denn es liegt im Wesen des großen Stils, daß er nur die Bearbeitung feierlicher Stoffe erlaubt. Jede Rührseligkeit in monumentaler Wandmalerei wäre stillos gewesen, ganz abgesehen davon, daß die Musivtechnik für die Wiedergabe zarterer Empfindungsnuancen überhaupt nicht gepaßt hätte. Also trat jetzt an die Stelle der Mosaikmalerei mehr und mehr die Tafelmalerei. Die Heiligen schwebten nicht mehr an der Apsis und den Wänden der Kirche in unnahbarer Höhe über den Menschen, sondern in den Kapellen wurden Holztafeln, „mobile“, nicht mehr mit der Architektur verwachsene Gemälde aufgestellt, in deren unmittelbarer Nähe der Gläubige seine Gebete verrichten konnte. Und es ist interessant zu verfolgen, wie unter der Herrschaft des lyrisch gewordenen Zeitgeistes sämtliche Themen eine Transponierung ins lyrisch Empfindungsvolle durchmachten.

Christus, wie gesagt, war in der Musivkunst nur als byzantinischer Kaiser dargestellt worden, der seinen Fuß majestätisch auf die Weltkugel setzte. Das Thema der Kreuzigung wurde ganz selten und dann auch nur im Sinne großzügiger Linienrhythmik behandelt. Jetzt galt es, das Mitleid des Betrachters wachzurufen, seine Nerven in Schwingungen zu setzen. Also tritt an die Stelle des Himmelskönigs in der Franziskanerkunst der geschlagene, am Kreuz für die Menschheit duldende Nazarener. Stumme Ergebung spricht aus seinen Augen. Engel schöpfen in Bechern das Blut, das seinen Wunden entströmt. Und die Empfindungen, die der Betrachter beim Anblick des Bildes haben soll, werden noch durch die Gestalten kommentiert, die unter dem Kreuze stehen. Johannes blickt, die Hände faltend, trostlos zur Erde. Joseph von Arimathia schaut begeistert empor. Maria fällt in Ohnmacht. Magdalena hat weinend die Füße Jesu umfaßt. Zuweilen sind den

biblischen Gestalten auch fromme Priester gesellt, Franz namentlich, wie er tränenden Auges zu Jesus aufblickt. Das Thema der Kreuzabnahme gibt gleichfalls Gelegenheit, die Freunde des Herrn zu zeigen, wie sie seine Füße küssen oder seinen wunden Körper leise zur Erde senken. Oder beim Abendmahlsthema wird versucht, die wehmütige Abschiedsstimmung zu schildern, die über der Szene lastet.

Doch bezeichnend ist namentlich, daß in den eigentlichen Mittelpunkt des Kultus Maria trat. Sie sagte in ihrer zarten Weiblichkeit dem Gefühlsbedürfnis der Zeit noch mehr als die tragische Gestalt Jesu zu. Selbstverständlich darf man bei diesen Bildern nicht an die genrehaften Familienszenen denken, die das nächste Jahrhundert brachte, denn die Kunst stand immerhin im Banne einer tausendjährigen Tradition. Wie bei den Mosaiken heben die Gestalten sich von Goldgrund ab. Wie bei den Mosaiken ist jede realistische Durchbildung der Details prinzipiell vermieden. Der Sinn für das Dekorative war eben auch jetzt noch mächtig. Die geradlinigen Nasen, die mandelförmig geschlitzten Augen, die knöchernen Finger und die scharfen Falten der Gewänder, die so oft als Kennzeichen dieser frühen Madonnen genannt werden, erklären sich daraus, daß man klare prägnante Fernwirkung noch immer im Auge behielt. Aber andererseits sind auch die Unterschiede von den früheren Bildern nicht zu verkennen. In der Musivkunst war Maria gewöhnlich allein, mit der antiken Geste des Betens dargestellt worden. Seltener war das Thema der Madonna mit dem kleinen Christus, obwohl nach der Legende schon der Evangelist Lukas ein solches Bild malte. Aber auch in diesem Fall wahrte Maria ihre hoheitvolle gravitätische Starrheit. Ganz frontal dasitzend, mit glitzernder Krone auf dem Haupt, hält sie den gleichfalls ganz frontal gesehenen Prinzen auf dem Schoß. Bei den Franziskanermadonnen zeigt sich das Neue schon in der Gewandung der beiden Gestalten. Nur ganz ausnahmsweise trägt Maria noch eine Krone. In fast allen Fällen ist sie die Magd, die Donna umile, von der Franziskus gepredigt hatte.



Lippo Memmi, Maria. Berlin.

Das Gewand ist einfach. Ein dunkler Mantel ist über das Haupt gelegt. Desgleichen trägt das Christkind fast nie mehr jene prunkvollen, sternenbesäten Gewänder, die man ihm früher gab. Es wird im Hemdchen dargestellt oder halbnackt, in ein Tuch gehüllt. Aus dem himmlischen Kronprinzen ist das arme Baby geworden, das im Stalle geboren ward. Nicht mehr das Gefühl des vornehm Höfischen, sondern das der Rührung soll geweckt werden. Dem entspricht auch der Gesichtsausdruck und die Haltung. Feierlich thronend war bisher Maria dargestellt worden: nicht die Mutter, sondern eine würdevolle Königin. Man denkt an die Pose des Audienzerteilens auf den spanischen Bildnissen. Jetzt gewinnt sie die Sympathien des Volkes in der nämlichen Weise, wie im 18. Jahrhundert Marie Antoinette, als sie coram publico ihren Prinzen nährte. Sie ist lieb mit dem Kind. Auf ihren Arm hat sie es gesetzt und umfaßt mit der anderen Hand das kleine Händchen. Oder sie stützt das Füßchen mit der Hand, weil das Baby aufstehen möchte. Oder sie blickt zu ihm hernieder wie im stillen Gespräch, drückt es leise in verliebter Zärtlichkeit an sich, öffnet sich den Busen, um ihm die Brust zu reichen. Und der kleine Christus ist gleichfalls ein Kind geworden. Nur noch selten sind kirchliche Motive verwendet: wie er eine Schriftrolle hält und mit der anderen Hand segnet. In der Hauptsache herrschen kindliche Motive vor. Er greift, um sich aufzurichten, nach dem Mantel oder dem Kopftuch Marias. Er saugt an der Mutterbrust, strampelt mit den Füßchen und blickt dabei nach außen, wo etwas Kurioses ihn anzieht. Er faßt nach dem Hals der Mutter, spielt mit seinen Fußzehen, sucht sich aus dem Arm der Mutter freizumachen, um auf den Boden zu kommen. Selbst wenn ausnahmsweise noch die



Cimabue, Maria zwischen Engeln. Paris, Louvre.

Gebärde des Segnens vorkommt, bewegt er das Händchen täppisch wie ein Baby, das eine eingelernte Bewegung macht. Und nicht nur die rein menschlichen Beziehungen der beiden Wesen sind hergestellt. Auch an den Beschauer wenden sie sich. Maria, den Kopf neigend, scheint seine Bitten zu hören. Das Kindchen an der Mutterbrust schaut oft so, als ob es den Betrachter anblicke. Eine Fülle neuer Bewegungsmotive ist plötzlich festgehalten. Eine Fülle neuer Empfindungsnuancen ist zum Ausdruck gebracht. Auch die Musik wird oft herangezogen, um die stimmungsvolle Wirkung der Bilder noch zu steigern. Kleine Engel in roten und blauen Gewändern spielen dem Christkind auf Mandolinen und Geigen vor. Was an Würde eingebüßt ist, wurde an Herzlichkeit gewonnen.



Ottaviano Nelli, Engelkonzert.
Gubbio.

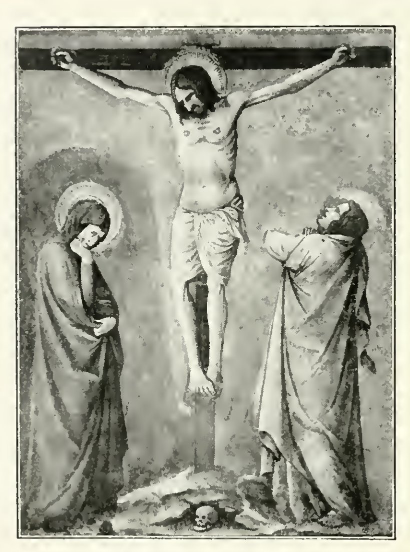
Eine ähnliche Transponierung aus dem feierlich Erhabenen ins lyrisch Weiche läßt sich bei den andern Stoffen verfolgen. Die Verkündigung war bisher so dargestellt worden, daß an eine ruhig stehende Gestalt ein geflügelter Genius herantrat und die Hand zum Segnen erhob. Jetzt bemüht man sich um seelische Nuancen. Bald ist der Engel niedergekniet und Maria wendet in schüchterner Befangenheit sich ab. Bald tritt er heran, sie kreuzt die Hände auf der



Simone Martini und Lippo Memmi, Die Verkündigung.
Florenz, Uffizien.

Brust und senkt, der Gnade sich nicht würdig fühlend, das Köpfchen. Dem Tod der Maria wohnen Apostel und Engel bei, die in teilnahmsvollem Mitleid auf die Sterbende schauen. Die Darstellungen der Krönung Marias waren frostige Zeremonienbilder. Jetzt kreuzt sie demütig schwärmerisch die Arme und der Heiland segnet sie. Heilige und musizierende Engel folgen in freudigem Erstaunen dem Vorgang.

Den Umschwung an bestimmte Malernamen knüpfen zu wollen, ist natürlich ein gewagtes Beginnen. Es handelt sich nach wie vor um eine kultische Kunst, der nur die Zeit, nicht die Persönlichkeit eines Meisters den Stempel aufdrückt. *Giovanni Cimabue* in Florenz hat, wie in der Regel gesagt wird, zuerst die Bahnen der Musivkunst verlassen. Auf dem berühmten Bilde, das 1276 im Triumph vom Volk aus der Werkstätte des Meisters in die Kirche Santa Maria Novella überführt wurde, ist Maria als Donna umile, das Christkind im Hemdchen dargestellt. Das Schema der Frontalstellung ist durchbrochen. Das Christkind steht nicht mehr perpendikulär zwischen den Schenkeln Marias, sondern es sitzt auf ihrem Schoße. Eine leise Kopfneigung Marias und der Blick ihres Auges deuten an, daß sie milder und gütiger als die Marien von früher ist. In diesem Sinne mag Vasari geschrieben haben, es sei durch Cimabue „mehr Liebe“ in die Kunst gekommen. *Agnolo* und *Taddeo Gaddi* haben später in Florenz auf dem Gebiete der Altarbilderproduktion eine besonders rege Tätigkeit entfaltet. *Barnaba da Modena* und *Vitale da Bologna* sind aus anderen Städten hervorzuheben. Noch zarter und feinfühliger aber waren die Sienesen. Gerade weil ihnen der Sinn für das Monumentale fehlte, der jedem Florentiner im Blute steckte, weil sie neben den männlichen Toskanern mehr eine weibliche Seitenlinie der Kunst bedeuten, vermochten sie das, was die gefühlsselige Franziskanerzeit wünschte, um so reiner zu verkörpern. Die Florentiner Madonnen behalten in der Regel etwas Massives. Die Wucht der Silhouette und die Energie der Bewegung paßt nicht recht zu der Stimmung, die sie ausdrücken sollen. Etwas


Taddeo Gaddi, Kreuzigung. Assisi.

Graziöses, jugendlich Liebliches ist dagegen über die Werke der Sienesen gebreitet. Man betrachtet sie gern, diese holden ätherischen Wesen in ihrer schlanken, gotisch biegsamen Anmut. Oft wölbt sich ein Baldachin über der sinnig träumenden Madonna. Rings stehen Jungfrauen, die in süßer Schwermut auf Maria blicken. Niedliche Engel spielen dem Christkind auf Geigen, Orgeln und Gitarren vor oder bieten ihm in goldenen Gefäßen Früchte, Lilien und Rosen. Maria und das Kind tragen oft, wie im Musivstil, glitzernde Kronen und reiche hermelinbesetzte Gewänder. Doch dann wirkt der Gegensatz zwischen dem königlichen Schmuck und dem schüchtern befangenen Wesen der Gestalten desto reizvoller. *Duccio* in der großen Madonna des Domes stellte das Thema fest. *Meo da Siena, Guido Graziani, Lippo Memmi, Simone Martino* und *Pietro Lorenzetti* variierten die gleiche Melodie in immer neuen Nuancen. Die beiden Umbrer *Alegretto Nuzi* und *Ottaviano Nelli* seien, obwohl sie später lebten, gleichfalls noch angereiht, da in ihren Werken der Ton, den Franziskus angeschlagen hatte, sehr harmonisch ausklang.

Giotto.

Man verlangte die Heiligen nahe zu haben. So stiegen sie von der Apsis der Kirche auf den Altar hernieder. Tafelbilder, vor denen die Gläubigen knien konnten, wurden in den Kapellen aufgestellt. Doch auch die Dekorationskunst machte unter der Herrschaft des Franziskanergeistes eine tiefgehende Wandlung durch. Die Erfolge des Franzikus hatten sich daraus ergeben, daß er schlicht und einfach seinen Hörern das Leben Jesu erzählte. Darin lag ein Hinweis, daß auch Bilder, wenn sie erzählten, wichtige Hilfsmittel volkstümlicher Erbauung und Belehrung sein könnten. In den mittelalterlichen Werken hatte es sich ausschließlich um feierliche Repräsentation gehandelt. In goldener Pracht, hypnotisierend und richterlich streng starrte das Göttliche auf den Menschen herab. Jetzt werden die Kirchen zu Bilderbüchern. „Picturis eruditur et confirmatur populus", hatte schon Gregor der Große gesagt. Diesen Zweck suchen die Bilder dadurch zu erfüllen, daß sie, ihren rein dekorativen Charakter aufgebend, dem Volke das Leben der Heiligen in leicht faßlicher Weise schildern. An Wandflächen fehlte es nicht, denn die italienische Gotik ist ja von der nordischen sehr verschieden. Im Norden gibt es keine Mauern. In strebende Kräfte ist das Bauwerk aufgelöst. Der Malerei blieben lediglich die Fenster. In Italien dagegen wurde das Vertikalprinzip nie so einseitig wie im Norden betont. Sei es, daß antike Traditionen, oder daß klimatische Verhältnisse mitsprachen — die gotischen Kirchen Italiens lagern gleich den griechischen Tempeln breit auf der Erde sich hin. Ihre weiten, schattigen Innenräume gewähren Schutz vor der Sonne. Es gibt also Wandflächen. Und für diese großen, volkstümlich belehrenden Wandbilder, wie sie nunmehr verlangt wurden, konnte musivische Ausführung nicht mehr in Frage kommen. Sie wäre zu kostspielig gewesen — ganz abgesehen davon, daß solch glitzernder Glanz zu den Prinzipien der Bettelorden und der schlichten Wirkung, die man nun-

---

Zimmermann: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Leipzig 1899. — Thode: Giotto, Bielefeld 1899.

mehr anstrebte, nicht gepaßt hätte. So nimmt neben der Tafelmalerei auch die Freskomalerei im 13. Jahrhundert ihren Anfang. Wie einesteils zu den mit der Architektur verwachsenen Werken das „mobile“ Gemälde tritt, ändert anderenteils die dekorative Malerei ihr Wesen insofern, als sie nicht mehr bloß schmückt, sondern auch belehrt, und daß die Bilder nicht mehr aus bunten Steinen und Glasstiften zusammengesetzt, sondern mit dem Pinsel gemalt sind.

Solche Wandlungen vollziehen sich naturgemäß nie plötzlich. Es liegt eine gewisse Willkür darin, sie in Verbindung mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten bringen zu wollen. Schon in der Mosaikmalerei des ausgehenden Mittelalters wurde der Weg zum Erzählenden beschritten. Und die erste Konsequenz, als sie in diese Bahnen einlenkte, war die, daß man gezwungen war, auch dem Beiwerk eine größere Bedeutung als vorher einzuräumen. Denn ein erzählendes Bild kann nicht verstanden werden, wenn es nicht durch Boden, Bäume, Berge usw. die Lokalität andeutet, in der die Szene sich abspielt. Man verfolgt also, wie in den späten Mosaiken die Landschaft als Kommentar der Erzählung immer mehr herangezogen wird. In denen, die Jacopo Torriti 1291—95 in der Lateranskirche und der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom gemalt hat, sieht man beispielsweise das neue Jerusalem: eine Stadt, vor deren Toren ein Cherub steht und deren Zinnen die Apostel Petrus und Paulus hüten. Die ganze Breite des Vordergrundes nimmt der Jordan ein, auf dessen Wellen Schwäne und Boote sich bewegen und an dessen Ufern zwischen Vögeln und Blumen Kinder spielen. In Santa Maria in Trastevere werden musivisch ganze Geschichten aus dem Marienleben vorgetragen. Man sieht die Verkündigung, die Geburt des Kindes, die Darbringung im Tempel, die Anbetung der Könige und den Tod der Maria dargestellt, immer mit Beigabe eines ziemlich ausführlichen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrundes.


Giotto, Franziskus verzichtet auf sein Erbteil. Assisi, S. Francesco.

Ganz abrupt ist also *Giotto* nicht gekommen. Er folgte einer Strömung, die schon da war, und etwas Phänomenales darf in seinem Auftreten um so weniger gesehen werden, als er zunächst nur der Gehilfe eines anderen Meisters war, der ihm die einzuhaltende Richtungslinie genau vorschrieb.


Giotto, Franziskus vor dem Papst Honorius. Assisi, S. Francesco.

Zwei Jahre nach dem Tode des Franziskus, 1228, war der Bau seiner Grabkirche in Assisi beschlossen worden. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts begann ein unbekannter Maler, den man den Meister des Franziskus nennt, die Wände der Unterkirche mit Szenen aus dem Leben Christi und des heiligen Franz zu schmücken. Auf diesen folgte in der Leitung der Arbeiten Giovanni Cimabue, und unter den Gesellen, die er bei sich hatte, war auch der frühere Hirtenjunge Giotto. Cimabue überließ ihm zur selbständigen Ausführung die Bilder aus der Franziskuslegende, die die Wände der Oberkirche überziehen. Teils nach den Erzählungen der Mönche, teils nach der Biographie des Bonaventura ist episch breit das Leben des Heiligen mit all seinen wunderbaren Geschehnissen geschildert. Und erst nachdem sich Giotto mit diesem Werke die Sporen verdient hatte, erfolgten alle jene großen Aufträge, die ihn von einer Stadt Italiens nach der anderen führten. In der kleinen Kirche der Arena in Padua erzählte er in 37 Fresken das Leben Jesu und der Maria, indem er als Einleitung nach dem Protoevangelium Jacobi die Legende von Marias Eltern beifügte. In Rom, Ravenna, Rimini und Neapel ent-


Giotto, Die Vogelpredigt. Assisi. S. Francesco.

standen ebenfalls umfangreiche, jetzt nicht mehr erhaltene Werke. 1334 kehrte er nach seiner Heimatstadt Florenz zurück, wo er den Glockenturm des Domes erbaute und auch als Maler noch eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltete. Denn es war nun auch dort eine Franziskanerkirche, die Santa Croce erbaut worden. Giotto begann deren Ausschmückung, indem er in zwei Kapellen die Legende Johannes' des Täufers und (zum zweitenmal) die Franziskuslegende



Giotto, Allegorie der Keuschheit. Assisi, S. Francesco.

schilderte. Drei Jahre nach seiner Rückkehr, am 8. Januar 1337, erfolgte sein Tod.

Aus dieser Übersicht seiner Werke geht gleichzeitig hervor, welcher Umschwung der italienischen Malerei an das Auftreten Giottos sich knüpft. Der Weg war vorgezeichnet, aber Giotto als erster ist ihn mit Entschiedenheit gegangen. Das heißt: die älteste Kunst hatte nur die regelhafte, für Ewigkeiten festgemauerte Ruhe des Göttlichen dargestellt, es in hieratischer Starrheit, über Zeit und Raum erhaben, vor Augen geführt. Bewegte Szenen darzustellen, war nur nebenbei und schüchtern versucht. Die Heiligen stehen in der Regel ruhig da mit ihren Attributen in der Hand. Der hält etwa ein Kirchenmodell, der ein Buch. Giotto als erster gibt der Kunst die Wendung zur

Aktion, schildert nicht Ruhiges, sondern Bewegtes, nicht Zeitloses, sondern Geschehen. Statt um repräsentierende Einzelgestalten handelt es sich um vielfigurige Bilder, statt um Ewiges um Vorgänge, Handlungen, Ereignisse. Man liest eine Legende ab, deutlich wie in einem Buch. Die Malerei, bisher nur dekorativer Schmuck der Gebäude, ist zugleich eine Bilderschrift geworden, die den des Lesens Unkundigen die Geschichte der Glaubenslehre erzählt. Und es braucht kaum betont zu werden, welche Summe von Ausdrucksmitteln Giotto sich erst schaffen mußte, um diese neuen Aufgaben zu lösen. Vorher hatte es sich nur um ruhiges Darstellen gehandelt. Nun waren liegende, kauernde, schwebende Figuren zu geben. Vorher war der Gesichtsausdruck gleichmäßig streng, dann in den Tafelbildern wurde er gleichmäßig mild und gütig. Mit diesem beschränkten Repertoire konnte Giotto nicht auskommen. Nicht nur für die verschiedensten körperlichen Bewegungen, sondern auch für die verschiedensten Leidenschaften und Gefühle war der neue Ausdruck zu prägen. Das hat er meisterhaft getan. Man sehe, mit welcher Sicherheit er schwebende Figuren — etwa in dem Bilde der Himmelfahrt des Franziskus — gibt, sehe die Gebärde des Vaters, der in dem Bilde, wie Franziskus auf sein Gut verzichtet, auf ihn losgehen will und zurückgehalten wird, sehe, wie in der Predigt vor Honorius Papst und Kardinäle forschend und prüfend auf den Prediger blicken oder wie andachtvoll in einem anderen Bilde Männer und Frauen aus dem Volk seinen Worten lauschen. Und nicht nur solche mehr ruhigen Regungen, sondern auch die stärksten Affekte hat er wahr und ohne in Übertreibung zu fallen zum Ausdruck gebracht. Man beachte etwa, wie in dem Bilde der Erweckung des Jünglings die Frauen stieren Auges den Schleier öffnen oder wie in dem Bilde des bethlehemitischen Kindermordes in Assisi die Mütter ohnmächtig zusammensinken, heulend ihre Brut zu schützen suchen oder mit wahnsinnigem Schrei den Henkern in den Arm fallen. Dazu kommt dann noch der jähe Ruck, mit dem er die Gestalten aus der Raumlosigkeit von früher in eine bestimmte örtliche Umgebung setzte, sie auf der Erde, in der freien Natur, auf den Straßen und Plätzen der Städte zu neuem, lebensvollem Wirken vereinte. Summiert man das alles, so versteht man sehr wohl, daß er seinen Zeitgenossen rein als Techniker ungeheuer imponierte und daß Boccaccio über ihn im Decamerone die Worte schrieb: „Giotto war ein solches Genie, daß nichts in der Natur war, was er nicht so abgebildet hätte, daß es nicht nur der Sache ähnlich, sondern diese selbst zu sein schien.“

Gleichwohl muß man sich hüten, mit realistischem, dem Stil späterer Epochen entlehntem Maßstab an Giottos Werke heranzutreten. Man würde sonst keinen Eingang in die Werkstatt seines Geistes

finden. Man würde Gefahr laufen, gerade das für eine Schwäche zu halten, was seine Größe ist, gerade in den Dingen ein Nichtkönnen zu sehen, bei denen es sich um ein bewußtes und sehr stilvolles Nichtwollen handelt.

Denn es ist ja klar, daß der geringste Malermeister des Quattrocento oder der Gegenwart weit naturwahrer als Giotto wirken würde. Wohl überrascht er, wenn es Außergewöhnliches, Exotisches zu schildern gilt, zuweilen durch ganz modernen Naturalismus. Unter dem



Giotto, Joachim bei den Hirten. Padua, Arenakapelle.

Gefolge der heiligen drei Könige in der Kirche von Assisi sind wunderbare Exemplare mongolischer Rasse mit eingedrückter Nase, gelber Hautfarbe und ebenholzschwarzem Haar. Ebenso fallen die Nubierköpfe in der Kirche Santa Croce durch ethnographische Treue auf. Doch daß sie auffallen, zeigt, wie vereinzelt solche Dinge bei Giotto sind. Auch er hat, wie alle früheren, einen durchgehenden Typus: jene harten, wie aus Holz geschnitzten unpersönlichen Gesichter mit den vorstehenden Backenknochen, den mandelförmigen Augen und der geradlinigen, sogenannten griechischen Nase. Wo unbekleidete Figuren gegeben werden, wie in der Taufe Christi oder in den Kreuzigungsbildern, ist die Zeichnung des Nackten ganz allgemein. Was das Kostüm anlangt, hat er in einzelnen Fällen, wie auf dem Bild der Anbetung der Könige, zeitgenössische Moden verwendet. Doch nur bei Figuren, die er in Gegensatz zu den Heiligen setzen will. Für diese

behält er die feierliche Idealtracht bei, die das Mittelalter von der Antike übernommen hatte. Sie tragen Toga, Tunika und Sandalen. Der Kopf bleibt unbedeckt.

Wie in der Darstellung des Menschen, ist er als Tiermaler von Naturtreue weit entfernt. Der Hühnerhund, der auf einem der Paduaner Fresken an Sankt Joachim aufspringt, das nach Futter suchende



Giotto, Tempelgang der Maria. Padua, Arenakapelle.

Pferd auf dem Bild, wie Franziskus einem Armen sein Kleid gibt, der Esel auf dem Bilde, wie Franziskus Wasser aus dem Felsen schlägt, und die drei Kamele auf dem Bilde der Anbetung der Könige in Assisi sind an naturalistischer Durchbildung wohl das Eingehendste, was Giotto auf dem Gebiet der Tierdarstellung leistete. Die Schafe, die der frühere Hirtenjunge sicher gut gekannt hat, erscheinen, mit solchen des Charles Jacque verglichen, nur ganz summarisch behandelt. Und mit dem Maßstab des Naturalismus gemessen, ähneln seine meisten Tiere überhaupt weniger den wirklichen als denen aus den Nürnberger Spielwarenschachteln, mit denen wir als Kinder spielten.

Noch befremdlicher wirken seine Hintergründe. All diese Baulichkeiten, in ihren Einzelheiten naturwahr, bilden als Ganzes doch keinen naturwahren Hintergrund. Viel zu klein, sind sie weder perspektivisch richtig gezeichnet, noch stehen sie in richtigem Verhältnis

zu den Menschen. Diese sind oft größer als die Häuser, in denen sie wohnen. In manchen seiner letzten Bilder, denen der Capella Perruzzi in Santa Croce bildet ja die architektonische Szenerie mehr ein organisches Ganzes. Doch in der Regel denkt man bei seinen Baulichkeiten weniger an Bauten als an jene Kirchenmodelle, wie sie damals von den



Giotto, Flucht nach Ägypten. Padua, Arenakapelle.

Kosmaten gefertigt wurden. Der Papst schläft in seinem Palast, der gerade breit genug ist, um ein Bett darin aufzustellen. Die Figuren gehen auf ganz unmöglichen Treppen. Ebenso bewegt er sich als Landschafter — immer unter dem Gesichtspunkt des Naturalismus — in den primitivsten Bahnen. Die Natur setzt sich gewöhnlich aus wunderlich gezackten, kahlen Felsen zusammen, auf denen hier und da ein Stamm wächst, der auch wieder als einzige Bekleidung höchstens ein Dutzend wie aus Blech geformte Blätter hat. Die malerischen Elemente der Landschaft, Flüsse, Täler, Hügel und Wälder, ihre ernste und heitere Vegetation kamen für ihn absolut nicht in Frage.

Selbst sein Kolorit ist weit entfernt, der Wirklichkeit zu folgen. Wie er die Pferde zuweilen rot, die Bäume blau malt, ist auch eine Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge bestehen, ein Unterschied

in der Behandlung der Architektur, der Gewänder und des Fleisches gar nicht versucht.

Doch Cornelius sagte einmal zu Riedel, der auf die naturwahre Behandlung eines Lichteffektes sehr stolz war: „Sie haben vollkommen erreicht, was ich zeitlebens aus Prinzip vermieden habe.“ Diese Worte enthalten den Gesichtspunkt, unter dem die Bilder Giottos gewürdigt sein wollen. Das, was die mittelalterliche Kunst so groß gemacht, was ihr die Fähigkeit zu existieren gegeben hat, war ihr wundervoller Sinn für dekorative Wirkung. Dieser Sinn für das Dekorative kann sich ja



Giotto, Bethlehemitischer Kindermord. Assisi, S. Francesco.

selbstverständlich bei Giotto nicht mehr ganz so rein äußern. Denn erzählen zu wollen und gleichzeitig dekorieren war immerhin ein Kompromiß, aus dem sich gewisse, rein künstlerische Nachteile ergeben mußten. In diesem Sinne hat man das Gefühl der Decadence, wenn man, etwa von Venedig oder Ravenna kommend, Giottos Paduaner Fresken betrachtet. Während es dort um eine einheitliche Raumschönheit sich handelt, scheinen hier Bilderbogen unorganisch auf die Wände gepappt. Doch immerhin. Soweit es überhaupt möglich war, den Anekdotenerzähler mit dem Dekorateur zu verbinden, hat es Giotto in der denkbar großzügigsten Art getan. Wie er einesteils dadurch Epoche machte, daß er dem neuen Zeitgeist folgend als erster erzählte, dankt er andernfalls seine rein künstlerische Bedeutung dem Umstand, daß er auf das, was den Ewigkeitswert der mittelalterlichen Kunst ausmacht, noch nicht verzichtete.

Alles was in seinen Bildern gegen die Naturwahrheit zu verstoßen scheint, erklärt sich nicht aus mangelndem Können, sondern aus den

Anforderungen des großen Stils. Und in der souveränen Sicherheit, mit der er noch als Ausläufer des Mittelalters die Gesetze des Monumentalstils handhabte, liegt seine eigentliche, unsterbliche Größe. Giotto wußte noch, was spätere Maler vergaßen, daß es gar nicht Aufgabe der Wandmalerei ist, naturalistische Wirkungen in Form und Farbe zu erstreben, sondern daß sie nur ihren Zweck erfüllt, wenn sie in den Grenzen rein schmückender Flächendekoration sich hält. Sein ganzes Schaffen wurde nicht durch naturalistische, sondern durch deko-



Giotto, Taufe Christi. Padua, Arenakapelle.

rative Gesichtspunkte bestimmt. Und gerade indem er der monumentalen Wirkung zuliebe vieles von der Naturwahrheit, die auch er hätte erreichen können, opferte, ergriff er im Kern die Aufgabe raumschmückender Kunst.

„Stil ist Weglassen des Unwesentlichen", sagt Feuerbach. Und das paßt auf Giotto. Sein Geheimnis liegt in dem großen Zug der Linien, in der klaren Anordnung der Gruppen, in der strengen Unterordnung aller Einzelheiten. Wie in den Mosaiken war größte Deutlichkeit der Umrisse bei klarster Gruppenverteilung nötig. Aus diesem Grunde hat er sich auf wenige typische Köpfe beschränkt. Denn die sogenannte griechische Nase entspricht dem Streben, die Gesichter in möglichst einfacher Silhouette zu geben. Die Vermeidung des Zeit-

kostüms und die Anwendung der Toga erklärt sich aus dem Wunsche, die Gestalten in möglichst blockmäßiger Geschlossenheit wirken zu lassen. Und was für majestätische Falten werfen diese Togen. Erscheint die Kunst des Fra Bartolommeo nicht fast kleinlich neben dieser



Giotto, Auferweckung des Lazarus. Padua, Arenakapelle.

einfachen Größe? Joachim zum Beispiel, der in ernstes Denken versunken dahinwandelt, wirkt großartig wie eine griechische Statue. Dabei beachte man überall die lapidare Einfachheit der Komposition. Nie wirren und drängen sich die Figuren. Deutlich sondern sich die Gruppen ab. Sofort wird das Auge auf die Hauptfigur, auf das Entscheidende des Vorganges gelenkt. Da sich die hohe Getragenheit des Monumentalstils auch nicht mit jähen Wendungen und unsicheren Gesten verträgt, bildet er sich eine feststehende Gebärdensprache, die wie die Schriftsprache für die gleichen Dinge immer die gleichen Worte benutzt und so dem Betrachter sofort beibringt, was die Figuren sagen. Ein signifikanter Blick, eine ausdrucksvolle Bewegung der Hand und des Körpers kommentieren mit unfehlbarer Deutlichkeit die Handlungen und Stimmungen der Personen, so daß die Bilder wie die Gesänge eines Epos am Betrachter vorüberziehen. Weil er ausschließlich auf Klarheit sieht, ist er naturgemäß auch für die unklare Gefühlsschwärmerei, in der sich die Sienesen ergingen, nicht zu haben. So viele Leidenschaften

und Gemütsregungen er interpretiert hat, tat er es immer in kühler Sachlichkeit. Seine Engel in der Glorifikation des Franziskus haben nichts Traumseliges, Ätherisches, sondern sie wohnen ruhig, in festen Linien gezeichnet, dem Vorgang bei. Seine Madonnenbilder behalten etwas Ernstes, feierlich Strenges. Die Madonna neigt sich nicht zum Kind und dieses spielt nicht. Aus ernstem, großem Auge blicken beide Gestalten den Betrachter an. Desgleichen haben seine Bilder der Verkündigung nichts von jungfräulichem Erbeben oder sentimentaler Dankbarkeit. Zwei mächtige Gestalten knien sich gegenüber und schauen sich fest ins Auge. Noch weniger gibt es bei den Kreuzigungen oder Wundererscheinungen Jammer und Emphase. Es handelt sich für ihn lediglich um Energie und dramatische Deutlichkeit des Ausdrucks. Seine Kunst bleibt klar und durchsichtig, spricht in knappen, lapidaren Sätzen wie ein mathematischer Beweis. Kein Schwärmer ist er, aber ein positiver, exakter Geist; kein Träumer, aber ein gewaltiger Arbeiter von gesunder, breitausgreifender Männlichkeit.

Da er die Wandmalerei lediglich als Flächendekoration auffaßt, vermeidet er ferner alle plastischen auf die Illusion von Körperlichkeit ausgehenden Wirkungen, arbeitet er in demselben Stil wie die Japaner, bei denen ebenfalls die Menschen weder Rundung haben, noch Schatten werfen. Auch die Farbe muß sich dem dekorativen Zweck unterordnen. Daher trägt er kein Bedenken, bewußt von der Wirklichkeit abzuweichen, wenn eine naturwahre Farbe die dekorative Gesamtharmonie, die schöne Teppichwirkung der Bilder zerstören würde. Die Stilisierung des Beiwerks ergab sich als weitere Folge. Es durfte nicht selbständig auftreten, sondern nur die harmonische



Giotto, Madonna. Florenz, Akademie.

Begleitung zu den mächtigen Hauptlinien der Figuren bilden. Darum hält er es in den einfachsten Formen. Auch Giotto wußte, daß in so kleinen Häusern keine Menschen leben können, daß Pflanzen und Bäume nicht so symmetrisch wachsen, daß Felsen nicht so treppenförmig abgestuft oder so nadelförmig spitz sind. Aber er malt sie so, weil jede naturalistische Durchbildung ihn von seinem Ziele entfernt hätte. Denn hätte er die Häuser größer gegeben, so wären seine Bilder statt Monumentalmalereien Architekturstücke und historische Genrebilder im Stil Bellinis geworden. Hätte er die Tiere — etwa die Schafe und Hunde auf der Anbetung der Hirten — mit mehr naturalistischen Details versehen, so wären die großen stilisierten Linien zerstört worden, in denen sie, so wie sie sind, sich vom Hintergrund absetzen. Und am taktvollsten ist vielleicht die Art, wie er auch die Landschaft auf große, dekorativ wirksame Formenkomplexe zurückführte. Er stand ja als Landschafter vor einem doppelten Problem. Teils hatte er die Landschaft so zu gestalten, wie der literarische Text es forderte. Es müssen beispielsweise beim Gebet am Ölberg die Felsen treppenartig gegliedert sein, damit es möglich ist, daß auf den Stufen die Jünger schlafen und Christus betet. Giotto führt also die Linien der Landschaft so, wie es der Gedanke des Bildes, die Verständlichkeit der Darstellung verlangt. Alles dient der größtmöglichen Verdeutlichung der Handlung. Aber andererseits hatte er auch Sorge zu tragen, daß mit der literarischen Verständlichkeit sich eine möglichst große dekorative Deutlichkeit verband. Die Felsen und Bäume mußten klar ausgesprochene Linien haben, damit sie auf die Entfernung wirkten. Sie mußten gleichzeitig so gestaltet sein, daß sie in ihrer Liniensprache den Linien der Figuren folgten, in amüsanter Arabeske die Gestalten einrahmten. Dieses Ensemble hat er mit mächtiger Hand geschaffen — wobei abermals nicht vergessen werden soll, daß auch in dieser Hinsicht die mittelalterliche Kunst ihm vorbildlich sein konnte. Denn bei den Mosaiken hatte es sich selbstverständlich um größtmögliche Vereinfachung gehandelt. Eine symmetrische Bodenerhöhung bedeutet einen Berg, ein ornamental stilisierter Baum die Pflanzen, ein Turm eine Stadt. Man sehe etwa, wie in dem Mosaik mit der Opferung des Isaak in San Vitale in Ravenna die Räume, Tiere und Felsen gestaltet sind. Dieses großzügig Dekorative der Musivkunst blieb auch für den Landschafter Giotto maßgebend. Wie er die menschliche Figur auf klar ausgeprägte Silhouetten zurückführte, hatte er auch den Sinn für die großen, entscheidenden Linien der Natur, für den ausdrucksvollen Umriß aller Dinge. Er war ja gleichzeitig Plastiker. Die Reliefs am Campanile in Florenz rühren von ihm her. Und ganz ebenso wie er hier der stark

plastischen Wirkung zuliebe Bäume und Erdreich in streng heraldischen Linien gab, verfuhr er als Maler. Wie ein großer Marmorbildhauer, legt er auch als Landschafter den Nachdruck auf die Linien. Alles gibt er nicht in seiner botanisch-geologischen Richtigkeit, sondern gemäß seiner ornamentalen Werte. Mächtige Felskegel bauen in großen Linien sich auf. Ein paar gewaltige Baumkronen zeichnen vom Himmel sich ab. Man betrachte etwa die Szene, wie Franziskus Wasser aus dem Felsen schlägt, oder man sehe die Bäume in der Sperlingspredigt des Franziskus — ist es überhaupt möglich, die große monumentale Silhouette der Dinge dekorativ wirksamer sprechen zu lassen? Oder man betrachte das Bild mit Joachim bei den Hirten, wo die ernst einfachen Linien der Felsen, Bäume, Tiere und Menschen zu einem so gewaltigen Akkord zusammenklingen, daß man an einen Chorgesang des Sophokles denkt. Nur indem er auf alles Kleinliche, auf alle naturalistischen Einzelheiten verzichtete und die Natur vereinfachte, um sie noch elementarer sprechen zu lassen, konnte er seinen Werken die feste Geschlossenheit, jene sakramentale Würde geben, die dem Thema sowohl wie dem Stil dekorativer Kunst entspricht. Das haben auch einige Künstler des nächsten Jahrhunderts noch sehr wohl gefühlt. Denn noch Ghiberti, als er die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums schuf, und Mantegna, als er seine Landschaften in so klarer, plastischer Weise gliederte, folgten im Grunde nur den Prinzipien Giottos. Und aus diesem Grunde — als großer Stilist — ist er noch für unsere Zeit, für Puvis de Chavannes und andere der starke Anknüpfungspunkt geworden. Nachdem eine jahrhundertelange, auf den Realismus gerichtete Entwicklung ihren Abschluß gefunden, trat desto mehr hervor, daß Giotto vor sechs Jahrhunderten schon das besaß, was eben das höchste Ziel aller Dekorationskunst immer wird bleiben müssen.



Giotto, Zwei Apostel.
London, Nationalgalerie.

Die Freskomalerei des späteren Trecento.

Nachdem Giotto der Malerei die Wendung zum Erzählenden gegeben hatte, begann in ganz Italien eine ungeheure Tätigkeit. Süd und Nord hatten gewetteifert, Giotto mit Aufträgen zu überhäufen, Die ganze Halbinsel hatte er durchwandert, hatte überall große Zyklen entstehen lassen, und wo er geweilt hatte, bildete an seinen Werken sich ein jüngeres Künstlergeschlecht heran. In Florenz bot die Franziskanerkirche Santa Croce, wo er seine letzten Bilder geschaffen hatte, auch den Jüngeren ein reiches Arbeitsfeld. Gleichzeitig erhielt die Dominikanerkirche Santa Maria Novella ihre Ausstattung. Siena, das romantische Bergnest, folgte ebenfalls dem episch gewordenen Zeitgeist und ließ seinen Palazzo publico mit Fresken dekorieren. In Pisa, der schlafenden, toten Stadt, enthält der Camposanto eine der gewaltigsten Bilderreihen mittelalterlicher Kunst. In Padua, wo Giottos Werk in der Kirche der Arena die Lust an Wandmalerei geweckt hatte, erprobten in der Kirche Sant Antonio und in der Kapelle San Giorgio nun auch einheimische Künstler ihre Kräfte.

Die hauptsächlichsten Namen sind: für Florenz *Taddeo Gaddi, Giottino, Maso di Banco, Giovanni da Milano, Andrea Orcagna, Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano, Francesco da Volterra* und *Spinello Aretino*, — für Siena: *Simone Martino, Lippo Memmi, Pietro* und *Ambruogio Lorenzetti*, — für Padua: *Altichiero da Zevio* und *Jacopo d'Avanzo*. Pisa, das ein Hauptsitz der Plastik war, hatte außer *Francesco Traini* keine einheimischen Maler, sondern rief auswärtige zur Erledigung der großen Arbeiten herbei.

Zunächst fand, nachdem Giotto mit dem Christusleben, der Franziskus- und der Johanneslegende vorausgegangen war, nun die ganze Bibel, die ganze Heiligenlegende Bearbeitung. Ganz wie Franziskus in seinen Predigten es getan hatte, begannen die Maler schlicht und volkstümlich zu erzählen. Die Geschehnisse des Alten wie des Neuen Testamentes und die Erzählungen der Legenda aurea werden in demselben episch anschaulichen Stil geschildert, in dem die Predigten des Franziskus gehalten waren. Taddeo Gaddi erzählte in der Capella Baron-

celli in Santa Croce 1352—56 noch einmal die Marienlegende, wie sie Giotto in der Arena von Padua gemalt hatte. *Bernardo Daddi* schilderte in der Capella Bardi das Leben des Stephanus, Giovanni da Milano in der Capella Renucini das Leben des Joachim und der Anna, Maso di Banco in der gleichnamigen Kapelle das des heiligen Sylvester. Spinello Aretino trug in einem großen Bilder-



Unbekannt, Allegorie auf Thomas von Aquino. Florenz, Santa Maria Novella.

zyklus in der Sakristei von San Miniato das Leben des Benedikt vor. Antonio Veneziano und Andrea da Firenze erzählten im Camposanto von Pisa die Geschichte des heiligen Rainer. Kurz, es gibt kaum einen Heiligen, dessen Leben nicht in ausführlicher Breite erzählt worden wäre.

Neben dem Franziskanerorden, in dessen Auftrag die meisten dieser erzählenden Werke entstanden, trat dann der Dominikanerorden als mächtiger Faktor in das Kunstleben ein. Den Bettelmönchen, schlichten Männern des Volkes, gesellten sich die gelehrten Advokaten der Kirche, die Vertreter jenes Ordens, der seine Hauptaufgabe in der wissenschaftlichen Formulierung und strengen Aufrechterhaltung der reinen Kirchenlehre sah. Diesem starr gelehrten, streng scholastischen



Detail aus der Allegorie auf Thomas von Aquino.

Geist mußte selbstverständlich auch eine mehr wissenschaftliche, dogmatische Kunst entsprechen. Während in den Franziskanerbildern gewöhnlich der schlichte Legendenton gewahrt ist und nur ausnahmsweise Allegorien vorkommen, wie die mit der Glorie des Franziskus und den drei Gelübden des Franziskanerordens, Armut, Gehorsam und Keuschheit, die Giotto in der Unterkirche von Assisi malte, sahen sich in den Dominikanerbildern die Künstler vor die Aufgabe gestellt, in lehrhaften allegorischen Darstellungen das System und die Moral des heiligen Thomas von Aquino, des scholastischen Dominikanerfürsten, zu verherrlichen. Und erstaunlich ist, mit welch heiligem Ernst sie versuchten, auch diese ganz abstrakten, sinnlich kaum zu packenden Dinge in die Sprache der Kunst zu übertragen. Ein beliebtes Thema war beispielsweise der Lebensbaum. Vom Baume breiten sich sechs Äste aus, die mit je vier Versen wie mit vier Blättern versehen sind und zugleich eine diesen vier Blättern entsprechende Frucht tragen. Jeder Ast umschlingt ferner das Bild des alttestamentlichen Propheten, dessen Schriften jeder einzelne Vers entnommen ist. In der berühmten



Ambruogio Lorenzetti, Friede. Detail aus der Allegorie des guten Regiments. Siena, Palazzo pubblico.

Glorie des heiligen Thomas von Francesco Traini in Santa Caterina in Pisa sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und seinerseits auf die Gläubigen ausgeübt hatte, symbolisch dargestellt werden. Traini tat es durch ein kompliziertes System von Strahlen, die auf Thomas fallen und von ihm ausgehen.



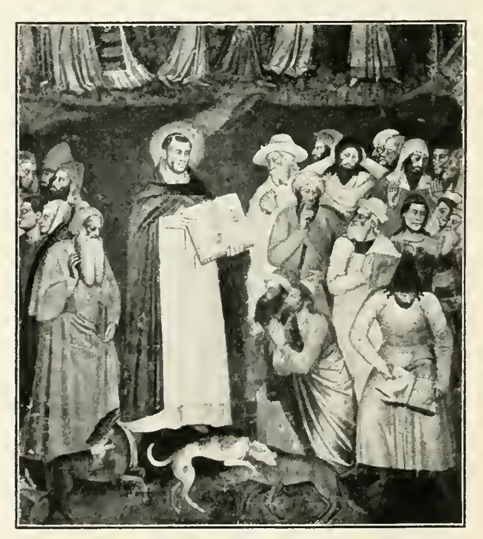
Schule Giotto, Die kämpfende und triumphierende Kirche. Florenz, Santa Maria Novella, Capp. degli Spagnuoli.

Feierlich wie eine Mosaikgestalt sitzt er da, seine Schriften wie ewige Gesetzestafeln in den Händen. Christus und die Propheten thronen ringsum, ihn mit ihrem Geiste befruchtend, während *sein* Geist wieder in das Dunkel ketzerischer Irrlehren leuchtet. In dem Freskenzyklus der spanischen Kapelle in Santa Maria Novella war die kulturgeschichtliche Bedeutung des Dominikanerordens, sein wissenschaftliches System und strenges Hüteramt der Wahrheit darzustellen. Man sieht also um den Thron des Papstes Hunde (Domini canes) gelagert, wie sie des Rufes harren, sich auf die Wölfe (die Ketzer) zu stürzen; weiter Mönche, wie sie predigen, und sündige Seelen, die, durch die Geistlichen bekehrt, ins himmlische Jenseits eingehen. Wie hier die praktische, ist auf dem anderen Bild die wissenschaftliche Tätigkeit des Ordens dargestellt. Der heilige Thomas sitzt auf gotischem Thron, zu

dessen Füßen die überwundenen Ketzer Arius, Averroes und Sabellius kauern. Dann folgen, durch Frauengestalten personifiziert, die weltlichen und geistlichen Tugenden, Wissenschaften und Künste. Eine der Gestalten mit Weltkugel und Schwert soll die Majestät, eine andere mit Pfeil und Bogen den Krieg, eine dritte mit der Orgel die Musik bedeuten. Den abstrakten Wesen sind als Repräsentanten jeder einzelnen Wissenschaft noch historische Gestalten beigegeben.


Detail aus der kämpfenden und triumphierenden Kirche.

Die ähnlichen politischen Allegorien, wie sie in Gerichts- und Ratssälen üblich wurden, sind auf den größten dichterischen Genius der Zeit, auf Dante zurückzuführen. Nachdem dieser das Ideal des Staatslebens definiert hatte, konnte Ambruogio Lorenzetti von Siena seine Wandbilder des Palazzo publico malen, die halb sittenbildlich, halb allegorisch die Segnungen des guten, die Schrecken des schlechten Regimentes vorführen. Man sieht auf dem einen Bild eine friedliche Stadt: Menschen, die zur Jagd ausreiten und sich im Reigentanz drehen, Bauern und Handwerker, die unter den Segnungen des Friedens ihren Geschäften nachgehen; auf dem andern eine Schlacht, wo Aufruhr, Mord und Totschlag herrscht, wo wilde Usurpatoren das Zepter schwingen und Unschuldige alle Arten von Martern erleiden.


Detail aus der kämpfenden und triumphierenden Kirche.

Teils auf Dante, teils auf die Lehren der beiden Mönchsorden gehen auch die symbolisch visionären Stoffe zurück, die neben den Allegorien aufkamen. Denn in dem Hinweis auf das Jüngste Gericht, auf Paradies und Hölle sahen diese Prediger das wirk-

samste Mittel, auf die Nerven ihrer Hörer zu wirken. Ein Bruder Giacomino da Verona beschreibt das Paradies als einen himmlischen Königshof. Die Patriarchen und Propheten, in grüne, weiße und blaue Gewänder gehüllt, die Apostel auf goldenen und silbernen Thronen, die Märtyrer, rote Rosen im Haar, scharen sich um den Ewigen, in nie getrübter Freude dahinlebend. Zur Seite Christi thront Maria, schön wie eine Blume, von den Engeln durch Harfenspiel und jubelnde Hymnen geehrt. Die



Unbekannt, Jüngstes Gericht. Pisa, Camposanto.

Hölle wird als eine Stadt der Unterwelt beschrieben. Giftige Gewässer fließen durch sie hin. Mit großen Stöcken hauen die Teufel auf ihre Opfer ein. Feuer sprüht aus ihrem Munde; wie die Wölfe heulen, wie die Hunde bellen sie. Dann gab das große Himmel, Erde und Hölle umfassende Gedicht Dantes diesen Ideen die klassische Form. Nicht nur die Gliederung des Jenseits in Hölle, Fegefeuer und Paradies, auch die Art der Verteilung und Abwägung der Strafen erhielt durch Dante die dogmatische Fassung.

Die Künstler folgten, indem sie den typischen Darstellungen des Jüngsten Gerichts, wie sie schon früher üblich waren, ebenfalls umfangreiche Schilderungen des Paradieses und der Hölle zur Seite stellten. Giotto hatte bereits in der Arena von Padua das Jüngste Gericht gemalt. Groß, von einer Mandorla umgeben, thront Christus im

Kreise der zwölf Apostel. Unten, durch ein riesiges Kreuz geschieden, sind Paradies und Hölle. Links ziehen die Seligen, von Engeln geführt, dem Paradies entgegen; rechts öffnet sich der Schlund der Hölle. Der Teufel, ein riesiger dicker Moloch, erfaßt die nackten menschlichen Zwerglein und läßt sie in seinem Rachen verschwinden. Später haben besonders Orcagna und der große Unbekannte des Pisaner Camposanto in imposanten Werken das Thema behandelt. Während bei Giotto Christus allein im Kreise der Apostel thront, hat in dem Pisaner Bild Maria neben ihm Platz genommen: gleichsam Gerechtigkeit und Güte, die über das Schicksal der Menschen entscheiden. Christus, nach der Seite gewendet, wo die Bösen sind, hebt mit majestätischer Gebärde die Hand empor: Weichet von mir, Verdammte. Maria, die Augen gesenkt, blickt als gütige Fürsprecherin hernieder. Eine mächtige Engelgruppe trennt die beiden Abteilungen unten. Zwei Engel stoßen in die Posaunen. Unter ihnen kauert einer, von dem ganzen Schrecken des Dies irae gepackt. Und auf der Erde, das mächtige Schwert zückend, auf der Grenzscheide zwischen Guten und Bösen steht der Seelenwäger Michael. Links Demut und Andacht, die fromme Zuversichtlichkeit von Menschen, die für ihren guten Lebenswandel belohnt werden; rechts Angst, Jammer, Klagen, Reue. Zwei Gruppen von Engeln, die solche, die sich in falsche Abteilungen verirrt haben, an ihren Platz weisen, verbinden die getrennten Reiche. Und ganz rechts blickt man in den Schlund der Hölle. Der Teufel ist hier ein riesiges, gehörntes Ungetüm, eine Art Minotauros. Schlangen winden sich um die fetten Leiber der Verdammten. Schwarze Kobolde zerren sie vor ihren Richter. Von Jubel und Seligkeit ist dagegen das Paradies durchwogt. Und namentlich Orcagna hat diesem Thema eine sehr hübsche Fassung gegeben. Gerade indem er jede Bewegung meidet, nur jugendliche Köpfe und strahlende Augen malt, die in leuchtendem Glanz vor sich hinblicken, erreicht er eine überirdische Wirkung: selbst der gewaltige Akt des Gerichtes kann die Seligen in ihrem himmlischen Frieden nicht stören.

Die Todesallegorien bilden gleichsam die Einleitung zu diesen Darstellungen des Jenseits. Hungersnot und Krieg hatten damals die Völker heimgesucht. Die Pest hatte ihren Triumphzug durch Europa gehalten. Man glaubte sich von Gottes Strafgericht verfolgt, hatte die Wahrheit der alten Lehre kennen gelernt, daß der Mensch jederzeit gerüstet sein müsse, vor den Richterstuhl des Höchsten zu treten. So entstand damals das Gedicht von den drei Toten, die den drei Lebenden in den Weg treten mit der ernsten Mahnung: „Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr.“ Jacopone dichtete seine Lieder, worin er den Allgleichmacher Tod als die fürchterliche Macht besang,

die plötzlich und tückisch ins blühende Leben eingreift. Das Seitenstück zu diesen Gedichten bildet der Trionfo della morte des Camposanto, von allen symbolischen Darstellungen des 14. Jahrhunderts wohl die bedeutendste, ja überhaupt eines der gewaltigsten Bilder, die es auf Erden gibt. Der Inhalt ist ja bekannt. Neben einer Kapelle im Schatten ernster Bäume gehen Eremiten ihrem stillen Tagewerk nach. Reh und Vogel und Hase und das scheue Eichhörnchen weilen ungestört



Traini?, Triumph des Todes. Pisa, Camposanto.

an der friedlichen Stätte. Für diese Einsiedler, denen das Memento mori immer gegenwärtig ist, hat der Tod seine Schrecken verloren. Doch um so jäher packt er die, die in den Genüssen des Lebens seiner vergessen haben. Eine vornehme Gesellschaft reitet zur Jagd aus. Da scheuen plötzlich die Pferde, denn mitten am Weg stehen Särge mit verwesenden Leichen. Auf der anderen Seite spielt eine Szene aus Boccaccios Decamerone sich ab. Junge Paare sitzen in einem Orangenhain plaudernd und flirtend — eine conversation galante, vierhundert Jahre vor Watteau gemalt. Doch Todesgenien mit umgedrehter Fackel, die über ihnen schweben, kündigen an, daß auch diese jungen Menschen schon dem Verhängnis verfallen sind. Und in der Mitte, eine gewaltige Megäre mit Fledermausflügeln, schwebt die Todesgöttin, la morte, heran. Alles Lebende fegt sie mit ihrer riesigen Sense weg. Teufel


Triumph des Todes, Detail.

packen schon die Seelen der Bösen, um sie nach der Hölle zu tragen. Nur die Armen und Elenden, die Bettler und Krüppel flehen zu dem dämonischen Weib vergeblich, sie von ihrem Leid zu erlösen. Was ist das für ein erstaunliches Bild. Nicht die Idee als solche imponiert, sondern die großartige Wucht, mit der sie gestaltet ist. Die Hand dieses Künstlers weiß dem Geist zu folgen, weiß alles, was sie sagen will, in klarer, mächtiger Sprache niederzuschreiben. Man betrachte die Einzelheiten. Noch der späteren Kunst ist es selten gelungen, in ihren Teufeln den Eindruck des Grausigen zu geben. Es sind sehr komische Wesen, die bei Fiesole die Sünder zwicken und ärgern. Welche Gewalt liegt dagegen in den großen Teufelsgestalten, die im Trionfo della morte die Sünder packen. Man sehe diesen Teufel, halb


Triumph des Todes, linke Hälfte.

Wolf halb Fledermaus, der in seinen Krallen zwei nackte Menschen hält; sehe diese anderen, halb Fledermäuse halb stachliche Fische, die an ihre Flügel nackte Menschen gefesselt haben. Und mit welcher Meisterschaft sind diese nackten Körper, selbst in den schwierigsten Verkürzungen wiedergegeben. Aber nicht nur hierauf, auch auf andere Dinge muß man hinweisen, die das Werk, das einen Markstein in der Geschichte der Phantastik bedeutet, auch zu einem Markstein in der Geschichte des Naturalismus machen. Hatte Giotto sich als Landschafter auf nackte Felsen beschränkt, so wird hier zum ersten Male die Natur im Schmucke der Vegetation gegeben. Die Landschaft mit dem



Triumph des Todes, Detail.

Orangenhain läßt an gewisse Stimmungsbilder der venezianischen Schule denken. Ebenso imponiert die realistische Kühnheit, mit der die zurückscheuenden Pferde oder bei der Bettlergruppe die Verkrüppelungen und Verstümmelungen gemalt sind. Man sehe nur das Pferd, das scheu die Nüstern blähend auf die Särge hinblickt, die Hunde, die, den Schwanz einziehend, zurückweichen. Und man betrachte die Krüppel. Die Gruppe dieser Bettler, die die Todesgöttin vergebens um Erlösung anflehen, ist das erste imposante Beispiel ganz moderner Armleutmalerei. Gewisse Bettlergruppen auf nordischen Elisabethbildern wirken dagegen zahm. Und gleichzeitig liegt in dem Rhythmus der gleichmäßig vorgestreckten Arme eine pathetische Größe, daß man einen antiken Chorgesang zu hören meint.

Überhaupt läßt sich nicht verkennen, daß alle diese Nachfolger Giottos in sehr wesentlichen Punkten vom Meister abweichen. So

würde beispielsweise auf die Bilder Lorenzettis im Palazzo publico in Siena keineswegs mehr die Charakteristik passen, die im vorigen Kapitel vom Stil Giottos gegeben wurde. Aus dessen heroischer Kunst ist hier eine Genrekunst geworden. Das tägliche Leben in seiner ganzen



Triumph des Todes, Detail.



Triumph des Todes, Detail.

Breite macht er zum Gegenstand seiner Darstellung. Man sieht Stiere am Pflug, Esel mit Säcken auf dem Rücken, Bauern mit Dreschflegeln auf der Schulter. Jede der kleinen Szenen würde für sich eingerahmt ein holländisches Genrebild ergeben. Auch eine neue Landschaftsauffassung ist da. Lorenzetti stilisiert nicht mehr in großen Linien, wie es

Giotto getan hatte, sondern bringt das auf die Wand, was das tägliche Leben ihm zeigt: Bäume, Büsche, Pflanzen aller Art, das Gewinkel der Straßen von Siena, Getreidefelder, Weinberge, grüne Wälder, Gehöfte, ferne Städte. Auch der Meister, der die Fresken der Capella degli Spagnuoli schuf, fällt durch seine realistischen Hintergründe auf. Er zeichnet das eine Mal einen Garten mit Obstbäumen und bevölkert ihn mit jungen Leuten, die Früchte pflücken oder sich im Schatten ergehen. Das andere Mal gibt er die Kathedrale von Florenz genau so, wie sie



Altichiero da zevio, Martyrium des hl. Georg. Padua, Santo, Capp. S. Felice.

von den zeitgenössischen Architekten geplant war. Andere Bilder lassen verfolgen, wie immer mehr rein naturalistische oder genrehafte Elemente in die Darstellung eindringen. Die große Kreuzigung der Capella degli Spagnuoli ist zum Beispiel ganz zum Volksstück gestaltet. Man wird an Tintoretto erinnert, wenn man alle diese Hauptleute, Kriegsknechte und zuschauenden Menschen sieht. Jacopo d'Avanzo in Padua führt eine reiche Assistenz ganz porträtartig behandelter Personen in die Handlung ein. Zugleich erweitert er die Szene mehr im Sinne des Quattrocento nach der sittenbildlichen Seite hin, indem er in seinem Martyrium des Georg ein bewegtes Volksstück zu geben sucht oder in der Anbetung der Könige nicht nur die drei Magier, sondern einen reichen Troß von Dienern malt, die die Pferde und Kamele halten. An solchen Tieren hat er seine besondere Freude und weiß namentlich die Wiederkäuer, den ruhigen, langsamen Schritt der Ochsen mit großer Naturwahrheit zu zeichnen. Wenn Nacktes zu schildern ist, wie etwa in der Hölle des Camposanto oder in der Vertreibung aus

dem Paradies, die ebendort ein *Pietro di Puccio* malte, so wird es, wenn auch im Sinne des kalligraphischen Schnörkels, ebenfalls mit einer gewissen realistischen Tendenz gegeben. Zugleich macht man nicht selten den Versuch, aus dem Flächenhaften mehr zum Räumlichen überzugehen. Hatte Giotto in einfachem Reliefstil die Figuren nebeneinander gestellt, so versuchen die Späteren, namentlich die Paduaner, schwierigere perspektivische Probleme. Die Bauwerke des Hintergrundes sind korrekter in den Größenverhältnissen, die entfernten Gestalten perspektivisch richtiger verkleinert.

Von einer eigentlichen Entwicklung läßt sich gleichwohl nicht sprechen. Wenn von einem Schüler Giottos, einem gewissen Stefano, berichtet wird, er sei wegen seines naturalistischen Stils „Affe der Natur" genannt worden, so ist dieser Notiz ebenso bedingter Wert beizumessen wie dem Urteil, das Boccaccio über Giottos Naturalismus fällt. Richtiger kennzeichnet Dantes Kommentator Benvenuto da Imola die Lage, wenn er zu den Versen Dantes, daß Giotto in der Malerei das Feld behaupte, noch 1376, also 40 Jahre nach Giottos Tod, die Anmerkung macht: „Und wohlgemerkt, er behauptet es noch immer, da seitdem kein Größerer gekommen." Obwohl das Trecento eine ganz gewaltige Summe von Arbeit hinterließ, bestand seine Tätigkeit doch nur in der Erweiterung des Stoffgebietes. Die Formen, die der Altmeister geschaffen, dienen den Malern dazu, nun den ganzen Gedankengehalt der Zeit in bildliche Anschauung umzusetzen. Aber wie sie einesteils die Formensprache Giottos auswendig lernten und so lange wiederholten, bis sie inhaltlos wurde, haben sie anderenteils das, worin die eigentliche Größe dieser Formensprache lag, absolut nicht begriffen. Denn Giotto erzählte zwar, aber er war gleichzeitig als Dekorateur noch der Erbe des Mittelalters. Die Folgenden dagegen waren nur noch Erzähler. Sie sahen ihr Ziel als erreicht an, wenn die Legende verständlich vorgetragen war, und vergaßen darüber die raumschmückenden Aufgaben ihrer Bilder. Darum erscheinen sie mit Giotto verglichen kleinlich und formlos. Statt zu vereinfachen, überfüllen sie. Sie stellen viel mehr Figuren als Giotto, zum Teil ganz gleichgültige Statisten auf die Bühne, und da diese Figuren sich wirr durcheinander drängen, ist die große lapidare Klarheit Giottos verloren gegangen. Sie fügen auch dem landschaftlichen Gerüst Giottos allerlei Dinge bei. Sie beginnen die Bäume botanisch als Orangen, Palmen, Zypressen zu kennzeichnen, aber der dekorativen Wirkung ist das gleichfalls nicht günstig. Sie bemühen sich, vom Flächenhaften mehr zum Räumlichen überzugehen. Doch die wissenschaftliche Grundlage für solche Versuche ist noch nicht geschaffen. Statt von einer Entwicklung kann man also eher von einer Auflösung reden. Denn in solchen Dingen gibt

es nur ein Entweder — oder. Giottos stilisierende Kunst bedeutete in ihrer Art ein Höchstes, aber verquicken mit realistischen Einzelheiten ließ sie sich nicht. Wenn also die Weiterentwicklung zum Realismus drängte, so mußte man die Bahnen Giottos überhaupt verlassen. Man mußte ganz verzichten auf das, was Giotto und der mittelalterlichen Kunst die Fähigkeit zu existieren gegeben hatte — auf die dekorative Feierlichkeit, um dafür etwas anderes sich anzueignen, was ja in seiner Art gleichfalls des Schweißes der Edlen wert ist: die Fähigkeit, die Dinge der Welt mit dem Absolutismus des Objektivs zu spiegeln. Und das nächste Jahrhundert lenkte tatsächlich in diese Bahnen ein.

Die Stilwandlung im Quattrocento.

Man nennt das 15. Jahrhundert die Epoche der Renaissance. Das Wort in seinem ursprünglichen Sinn sollte sagen, daß damals die Wiedergeburt der Kunst im Anschluß an die Antike erfolgte. Und tatsächlich spielte ja das Studium der Antike in den Bestrebungen des Quattrocento eine wichtige Rolle. Man lebte in einer Atmosphäre des Altertums. Die Werke der heidnischen Schriftsteller fanden begeisterte Leser. In Florenz, wo die Platonische Akademie ein Zentrum des Humanismus geworden war, erklärte Luigi de' Marsigli den Homer, Caluccio de Saluti die Philosophen; Manuel Chrysoloras, der Byzantiner, hatte den Lehrstuhl für Griechisch inne. Hand in Hand mit diesen gelehrten Studien ging ein nie dagewesener Sammeleifer. Poggio Braccioli sammelt antike Inschriften und schildert die Denkmäler der ewigen Stadt, — Giovanni Aurispa bringt jene Handschriften zusammen, die heute den Stolz der Biblioteca Laurenziana bilden. Und Cyriacus von Ancona wurde der Schliemann der Renaissance. Nachdem er schon 1424 die ewige Stadt durchforscht, ging er im nächsten Jahre nach Konstantinopel und Chios, nach Damaskus und Rhodos. Cosimo de' Medici gab ihm unbeschränkte Vollmacht, alles, was er finden könnte, zu kaufen an Münzen, Inschriften, Statuen und Büchern. Immer weiter dringt er vor. 1435 sieht er die Pyramiden, 1437 steht er klopfenden Herzens auf der Akropolis und zeichnet den Parthenon.

Den Philosophen und Antiquaren folgten auch die Künstler. Namentlich ihre schriftstellerischen Arbeiten sind interessante Dokumente humanistischen Geistes. Ghiberti rechnet nach Olympiaden. Leo Battista Alberti in seinem Traktat von der Malerei lebt ganz in den Ideen des Altertums und exemplifiziert seine Lehren an mythologischen Stoffen. Desgleichen verraten die Kunstwerke, welches Interesse man den Alten entgegenbrachte. Die Architekten bedienen sich wieder der antiken Formen. Säulen und Architrave, Rundbogen und kassettierte Decken treten an die Stelle der Pfeiler, Spitzbogen und Kreuzgewölbe. Die Medaillen Pisanellos — in ihrer Schrift, ihrer Ornamentik so

klassisch, sind ohne die altrömischen Kaisermünzen undenkbar. Donatello begab sich, um die Antike zu studieren, nach Rom. Im Auftrage des Cosimo de' Medici schuf er nach Kameen die acht mythologischen Medaillons im Hof des Palazzo Riccardi, und in seinem David kam er dem vornehmen Linienfluß der alten Plastik sehr nahe. In ähnlichem Sinne lassen die Werke der Maler eine antikisierende Tendenz erkennen. Man verfolgt, wie die Ornamentik statt des gotischen einen antiken Charakter annimmt. Ionische und korinthische Säulen, antike Fruchtgehänge und spielende Amoretten zieren den Thron der Madonna. Putten müssen Inschrifttafeln und Blumengirlanden halten. Die Geburt des Christkindes und die Anbetung der Könige gehen in antiken Tempelruinen vor sich. Ja, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden sogar wirkliche Themen aus der Antike, von denen die vorausgegangene Zeit sich ferngehalten hatte, wieder häufig behandelt.

Immerhin wäre es falsch, wenn man in diesen antiken Elementen, die die Renaissancekunst in sich aufnahm, dasjenige sehen wollte, wodurch sie von der vorausgegangenen Kunst sich unterscheidet. Im Gegenteil, die Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts war fast mehr als die des 15. Jahrhunderts von der Antike durchtränkt. In Florenz entstanden damals das Baptisterium und die Kirche San Miniato, in Pisa die Kathedrale, die Taufkirche und der schiefe Turm, in denen der romantische Stil in so hellenischer Reinheit sich äußert. Und in Pisa war es auch, wo die Plastik ihre Protorenaissance erlebte. Dort stehen noch heute im Camposanto Massen antiker Sarkophage umher. Aus diesen Werken schöpfte Niccolo Pisano die Anregung für seine antikisierende Kunst. Er hat Kanzeln für Kirchen zu schaffen, doch die Werke sind heidnisch. Die Götter des Olymp müssen die Geschichten der Bibel mimen. Maria auf der „Anbetung der Könige" ähnelt der Hera Ludovisi. Joseph ist Homer, der Hohepriester ein bärtiger Bacchus. In noch viel großartigerer Weise erscheint bei Giotto Christliches mit Antikem verquickt. Wo er nur konnte, huldigte er der Antike dadurch, daß er im Hintergrund alte Bauwerke und Statuen anbrachte. Man sieht das Septizonium des Severus, den Minervatempel von Assisi und die Rosse der Markuskirche, die 1204 von Konstantinopel nach Venedig gekommen waren. Der Prophet Elias fährt auf einer antiken Quadriga zum Himmel. Auf dem Palast des Herodes stehen antike Gefäße, palmentragende Viktorien und eine nackte Venus. In dem Bilde der Verkündigung müssen klassische Genien ein Medaillon mit dem Christuskopf halten. In dem Bilde, wie Franziskus den der Ketzerei angeklagten Bischof befreit, erhebt sich im Hintergrund in freier Umbildung die Trajanssäule, mit Reliefs antiker Kriegszüge

geziert. Ja, er hat zuweilen sogar wirkliche antike Themen behandelt. Man sieht am Campanile in Florenz nicht nur die Figuren der Sibyllen. Dädalus wird als Symbol kunstreicher Erfindung, Herkules, der den Antäus würgt, als Symbol des Heldentums gegeben. Die Skulptur ist durch Phidias, die Malerei durch Apelles verkörpert. Für seine Gestalt der Spes benutzt er ein antikes Vorbild; der Fortitudo gibt er wie dem Herkules ein Löwenfell, der Prudentia ein Janushaupt, seine Justitia ähnelt einer zepterhaltenden Roma. Doch es genügt nicht, bei Giotto auf solche Einzelheiten zu verweisen, denn der ganze Stil seiner Bilder ist antik. Seine Tat war, daß er den Gestalten des christlichen Glaubenskreises die ernsten getragenen Linien der hellenischen Plastik gab. Wie antike Philosophen schreiten auf seinen Bildern die Männer daher. Man sehe namentlich jenen Joachim bei den Hirten, der gewiß weniger einem alttestamentlichen Patriarchen als einem griechischen Peripatetiker ähnelt.

Nicht minder zahlreich sind die antiken Elemente in den übrigen Bildern des Trecento. Ambruogio Lorenzetti in seinen Sieneser Fresken malt den Frieden, jene in Florgewand gehüllte, lorbeerbekränzte Frau, die in ihrer graziösen Pose so seltsam pompejanischen Gestalten ähnelt. Im Trionfo della morte halten geflügelte Putten eine Inschrifttafel, und Todesgenien mit umgekehrter Fackel schweben wie auf antiken Sarkophagreliefs über dem Liebespaar. Desgleichen sind die beiden Darstellungen des Jüngsten Gerichtes in Santa Maria Novella in Florenz und im Pisaner Camposanto zu beachten. Da nimmt Charon in seiner Barke die Toten auf, Pluto verurteilt die Verdammten, Centauren und Harpyien schleppen arme Sünder daher. Man steht vor einer Kunst, die ganz durchsetzt von antiken Elementen ist.

Und haben es spätere Epochen mit diesem Studium der Antike nicht noch weit ernster genommen? Man denke beispielsweise an den Schluß des 18. Jahrhunderts. Damals hatte Winckelmann in seiner Schrift von der Nachahmung der griechischen Werke die These aufgestellt: Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmbar zu werden, ist die Nachahmung der Griechen. Kurz vorher hatte in Frankreich Diderot ganz das gleiche Programm verkündet. Die Architekten beschränkten sich also nicht mehr darauf, antike Details zu verwenden. Nein, sie gaben ihren Kirchen überhaupt die Formen griechischer Tempel. Bildhauer wie Canova und Thorwaldsen maskierten sich derartig à la grecque, daß ihre Statuen mit spätgriechischen verwechselt werden könnten. Maler wie Mengs und Carstens sind in archäologischer Korrektheit den Griechen sicher weit ähnlicher, als ihre Vorgänger aus dem Quattrocento. Trotzdem pflegt man hier nicht von Renaissance, sondern nur von Klassizismus zu sprechen, ganz

ebenso wie man das 13. Jahrhundert nicht als Renaissance, sondern höchstens als Protorenaissance bezeichnet. Und wenn man diesen Unterschied macht, so soll dadurch angedeutet sein, daß es sich in beiden Fällen eben doch nur um eine äußerliche, auf Imitation beruhende Ähnlichkeit handelt, während die Renaissancekunst, von antikem Geiste durchtränkt, doch gleichzeitig als ganz selbständiges Erzeugnis neben der Antike steht. Darin liegt tatsächlich ihre Größe, daß in ihr das freischöpferische Element weitaus überwog, daß sie die neuen Aufgaben, die eine neue Zeit stellte, in durchaus originalem Geiste bewältigte. Wenn sie also trotzdem im Grundsatz ihres Wesens mit der Antike sich berührt, so geht das weit weniger auf direkte Studien als vielmehr darauf zurück, daß beide Epochen in ihrem Denken und Empfinden, in ihrer ganzen Weltanschauung sich wahlverwandt fühlten.

Hiermit haben wir den springenden Punkt berührt. Kunst ist nichts Zufälliges, künstlich zu Machendes. Sie wächst, sofern sie echt ist, organisch und logisch aus dem Boden ihrer Epoche heraus, ist der natürliche Niederschlag der Kulturatmosphäre, gleichsam der Form und Farbe gewordene Geist ihres Zeitalters.

Die Weltanschauung der Antike, wenigstens in den Jahrhunderten ihrer Gesundheit, war ein frohes Jasagen zu allem gewesen, was das Leben an feinen Genüssen bietet. Also war auch die antike Kunst keineswegs nur dem Kult der Götter geweiht, sondern sie hatte alles zu schaffen, was geeignet war, das Leben mit vornehmem Glanz zu umkleiden. Man ist, wenn man durch die Straßen Pompejis geht, erstaunt, zu sehen, was für eine raffinierte weltliche Kultur damals das ganze Leben beherrschte. Und wenn es in einem Landnest wie Pompeji so war, wie muß es erst in Städten wie Rom und Athen gewesen sein, wo Paläste neben Palästen, Zirken neben Theatern und Thermen sich erhoben; wo schön gekleidete Menschen an nackten Statuen vorbei durch die Straßen schritten.

Das Mittelalter vermochte eine solche weltliche Kultur nicht mehr hervorzubringen. Denn auf eine Religion, die den Menschen anleitete, hienieden sich auszuleben, war nun eine Religion des Jenseits gefolgt, die ihm zurief, daß diese irdische Welt ein Jammertal sei, daß er lediglich durch Entsagung und Askese sich der himmlischen Unsterblichkeit würdig machen könnte. Demgemäß war die ganze Kultur des Mittelalters kirchlich. Die einzigen Bauwerke, die in mittelalterlichen Städten in Frage kommen, sind die Gotteshäuser. Mächtige Symbole der Sehnsucht nach dem Jenseits, bohren sie mit ihren Türmen in den Himmel sich ein. Rings lagern sich Baracken, in denen bedürfnislos die Menschen dahinleben. Alles Prunkvolle tragen sie zusammen, um ihren Gott zu ehren, während ihnen selbst strenge Luxusgesetze die Armut vorschreiben.

Auch die Plastik kam fast lediglich als Schmuck der Gotteshäuser in Betracht. Die Künstler hatten Orgeln und Lettner, Kirchgestühl und Taufbrunnen zu liefern oder die Kapitäle der Pfeiler mit Ornamenten zu zieren. Reliefs mit dem Jüngsten Gericht oder die Statuen von Adam und Eva wurden, auf den Sündenfall und die Bestrafung der Menschheit hinweisend, an den Kirchtüren angebracht. Weiteren Zwecken hatte die Bildhauerkunst fast gar nicht zu dienen, ja sogar Heiligenstatuen wurden lange vermieden. Teils weil die heidnische Kunst in der Plastik ihren Hauptausdruck gefunden hatte, teils weil das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis deines Gottes machen, mitsprach, nahm man davon Abstand, das Göttliche in voller Körperlichkeit darzustellen.

Die Malerei war naturgemäß auch rein religiös. Die Malermönche sitzen in ihrer Klause und verzieren die heiligen Schriften mit Bildern. Hieratisch strenge Heilige starren als Mosaiken oder Glasgemälde in den Kirchen auf die Gemeinde hernieder. Oder es werden seit der Franziskus-Zeit in Tafel- und Wandbildern Szenen aus der Legenda aurea vorgeführt. Der ganze Stoffkreis ist kirchlich. Und wie klar bringt auch der Stil die transzendentale Weltanschauung zum Ausdruck. Die Gestalten sind körperlos. Eine strenge Feierlichkeit oder entsagungsvolle Demut verklärt ihre Züge. Die Füße wagen kaum den Boden zu berühren, sowie auch die Baukunst am liebsten die Verbindung mit der Erde ganz leugnen möchte.

Es ist gar kein Zweifel, daß das Christentum damals eine große Mission erfüllte. Ganz junge Völker waren in die Kulturentwicklung eingetreten. Die ganze Geschichte des Mittelalters wäre ein großes Blutvergießen geworden, wenn das Christentum mit seiner Lehre: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“ nicht die bestialischen Leidenschaften im Zaume gehalten hätte. Die Kirche war die große Lehrmeisterin, die aus Barbaren gesittete Menschen machte, wilde Horden befähigte, staatenbildende und staatserhaltende Nationen zu werden.

Doch allmählich war die Menschheit herangereift. Da kam der Moment, wo sie die kirchliche Bevormundung als Zwang von sich abwies. War im Mittelalter die Kirche der Vormund gewesen, der den unmündigen Völkern bestellt war, so gab sie diese Universalherrschaft über die Geister nun auf. Die Einheit der mittelalterlichen Weltanschauung ging in die Brüche. Sinnlichkeit und Denken machten der Askese, dem blinden Glauben gegenüber ihre Rechte geltend. Die christliche Demut weicht dem Gefühl persönlicher Stärke. Statt sich mit dem Wechsel auf das Jenseits zu begnügen, beginnt der Mensch sich einzurichten auf der Erde. Hatte er vorher das Erdendasein als

eine Vorbereitung zur Seligkeit aufgefaßt, so will er nun hienieden sich ausleben. Mit anderen Worten: jene Weltanschauung, wie sie in den Tagen des Heidentums geherrscht hatte, lebte wieder auf. Und da die Kunst immer der Spiegel, die Chronik ihrer Epoche ist, kam auch in alle Zweige künstlerischen Schaffens ein neuer Geist.

Blicken wir auf die Baukunst. Es sind ja selbstverständlich auch im 15. Jahrhundert noch große Kirchen gebaut worden. Doch nicht von mystischem Halbdunkel, sondern von hellem Tageslicht sind sie durchflossen. Mit Kunstwerken gefüllt, gleichen sie mehr festlichen Prunksälen oder Museen als Stätten des Gebetes und der Zerknirschung. Und namentlich: der Kirchenbau tritt neben dem Profanbau zurück. Ein neues Luxus- und Repräsentationsbedürfnis ist in die Welt gekommen. Jede Stadt wetteifert mit der anderen, als die schönste, die reichste zu erscheinen. Mächtige Gerichtsgebäude, Zunfthäuser und Loggien erheben sich allerwärts. Die Reichen beginnen ihre Paläste erbauen zu lassen — jene vornehmen Patrizierhäuser, die noch heute Städten wie Florenz ein so imposantes Gepräge geben.

Wie die Architektur diente auch die Plastik ganz neuen Zwecken. Ja, sie wurde wie in den Tagen der Antike wieder die eigentlich tonangebende Kunst. Man nahm, nachdem man aus dem jüdisch-christlichen Gedankenkreis herausgetreten war, keinen Anstand mehr, das Heilige in voller Körperlichkeit darzustellen, und suchte dabei nach Gelegenheiten, im Sinne der Antike nackte Schönheit zu geben. Ganz besonders aber sah sich auch die Plastik nun vor einer Fülle rein profaner Aufgaben gestellt. Reitermonumente wie in den Tagen von Hellas und Rom erheben sich auf den öffentlichen Plätzen. Zierliche Brunnen stehen in den Loggien und den Höfen der Paläste. Mit glasierten Tonreliefs sind die Fassaden der Häuser geschmückt. Prunkvolle Grabdenkmäler gelangen in den Kirchen zur Aufstellung. Denn die Sorge um den Nachruhm ist ja ein wesentlicher Zug in der Kultur der Renaissance. Menschen, deren Glauben an die himmlische Unsterblichkeit ins Wanken geraten war, sahen sich um so mehr veranlaßt, sich die Unsterblichkeit auf Erden zu sichern. Daraus erklären sich auch die zahllosen Porträtbüsten, die nun entstehen. Sie standen, wie Vasari erzählt, in den Palästen reihenweise auf Kaminen, Türaufsätzen und Fenstersimsen. Und wer nicht die Mittel hatte, seine Büste anfertigen zu lassen, ließ wenigstens in einer Medaille seine Züge verewigen. Die Medaille war in der ruhmlustigen Frührenaissance, wie Burckhardt es ausdrückt, eine Art Scheidemünze des Ruhmes. Sie leistete in einer kunstgesegneten Zeit die Dienste, die in unserer kunstarmen Zeit die Photographie verrichtet.

Auch auf dem Gebiete der Malerei ist es mit der Alleinherrschaft des Religiösen zu Ende. Profane Gattungen sondern auch hier sich ab. Daß erstmals wieder Themen aus der antiken Geschichte und Legende behandelt wurden, ist schon erwähnt. An Mantegnas Triumph des Cäsar, an Signorellis Erziehung des Pan, an die antiken Märchenbilder von Botticelli und Piero di Cosimo denkt man besonders gern,



Florentinische Schule, Detail aus der Hochzeit des Boccaccio Adinari mit Lisa Ricasoli. Florenz, Akademie.

wenn vom Quattrocento gesprochen wird. Doch nicht nur solche antike Themen fanden Bearbeitung. Auch die Anfänge der Genremalerei, die man gewöhnlich erst ins 17. Jahrhundert setzt, reichen schon ins 15. Jahrhundert zurück.

Gerade bei diesen Bildern steht ja der Historiker vor einem sehr lückenhaftenMaterial. Denn man darf nicht vergessen: Bilder, die in Kirchen bewahrt wurden, waren, da Bilderstürme immerhin etwas sehr Seltenes sind, schon durch den Ort ihrer Aufstellung vor der Zerstörung geschützt; solche, die in Privathäusern hängen, sind dagegen den mannigfachsten Schicksalen ausgesetzt. Familien verarmen. Der Sohn hat nur selten Interesse für das, was der Vater schätzte. Er veräußert es, wirft es auf den Speicher, läßt es zugrunde gehen. Man ist also gerade bei den Genrebildern im wesentlichen auf die Urkunden angewiesen. Da hören wir von Aushängeschildern, die für Verkaufsläden und Werkstätten gemalt wurden. Melozzo da Forli hätte beispielsweise für eine Apotheke einen Lehrling gemalt, der in einem Mörser Pfeffer stampfte. Es wird dann von Cassonibildern mit Darstellungen vornehmer Hochzeitszüge berichtet. Es heißt, daß in der Sammlung des Lorenzo Magnifico und in der des Vasari sich sehr viel

Sittenbilder befanden. Außer italienischen Arbeiten waren besonders niederländische von den italienischen Sammlern geschätzt. Im Besitz eines Kardinals Octavianus in Venedig sah Facius eine Badeszene von Jan van Eyck: „mit Frauen, die dem Bade entstiegen, ein zartes Linnen um die Hüften. Von einer sah man nur Gesicht und Brust, die



Detail aus der Hochzeit des Boccaccio Adinari mit Lisa Ricasoli.



Detail aus der Hochzeit des Boccaccio Adinari mit Lisa Ricasoli.

Rückseite aber in einem seitwärts angebrachten Spiegel; eine Lampe brannte, als wäre es eine wirkliche Flamme. Im Schwitzbade saß eine Alte. Ein Hündchen war dabei, das Wasser leckte. Durch ein Fenster blickte man auf Gebirge, Wälder und Schlösser." In anderen Bildern Jan van Eycks war ein Fischotterfang dargestellt und ein Kaufmann, der mit seinem Faktor abrechnete. Diese Werke, wie gesagt, sind uns nicht erhalten. Doch es würde sich immerhin eine ziemlich reiche

Ausbeute ergeben, wenn jemand sich daran machen wollte, die in den Galerien verstreuten Werke zu photographieren und nach fruchtbaren Gesichtspunkten zusammenzustellen. Man sieht da namentlich Hochzeiten. Als Beispiel sei das in der Florentiner Akademie bewahrte Bildchen genannt, das die Hochzeit des Boccaccio Adinari mit der Lisa Ricasoli darstellt. Sehr beliebt waren ferner die Wochenstuben, wo mit reichem, erzählendem Apparat die Wöchnerin im Bett, der Besuch der Freundinnen und das Bad des Kindes geschildert wird. Häufig sind ferner Darstellungen von Turnieren, Gerichtsverhandlungen und Straßenszenen. Buben raufen sich oder verspotten einen Stutzer. Auch die Jagd spielt eine große Rolle. In einem Oxforder Bildchen des Paolo Uccello sieht man Jäger in einer Waldszenerie mit Mondschein. An den Höfen von Mantua und Ferrara wurde es sogar Sitte, solche Jagdszenen in Wandbildern darstellen zu lassen. Auf die Bilder des Palazzo Borromeo in Mailand, die ebenfalls in Fresko die Spiele und Lustbarkeiten vornehmer Leute darstellen, sei gleichfalls hingewiesen. Kurz, es würde sich ein sehr interessantes Buch ergeben, wenn diese Vorgeschichte, die die Genremalerei bis zum 17. Jahrhundert durchmachte, einmal monographisch geschildert würde.



Florentinische Schule, Straßenbild. Florenz, Uffizien.



Masaccio, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin. Berlin.

Dazu kommen weiter die Bildnisse. Gerade die Porträtkunst war ja in den Tagen der Antike der Pol gewesen, um den alles sich drehte.



Florentinische Schule, Hochzeit. Modena.

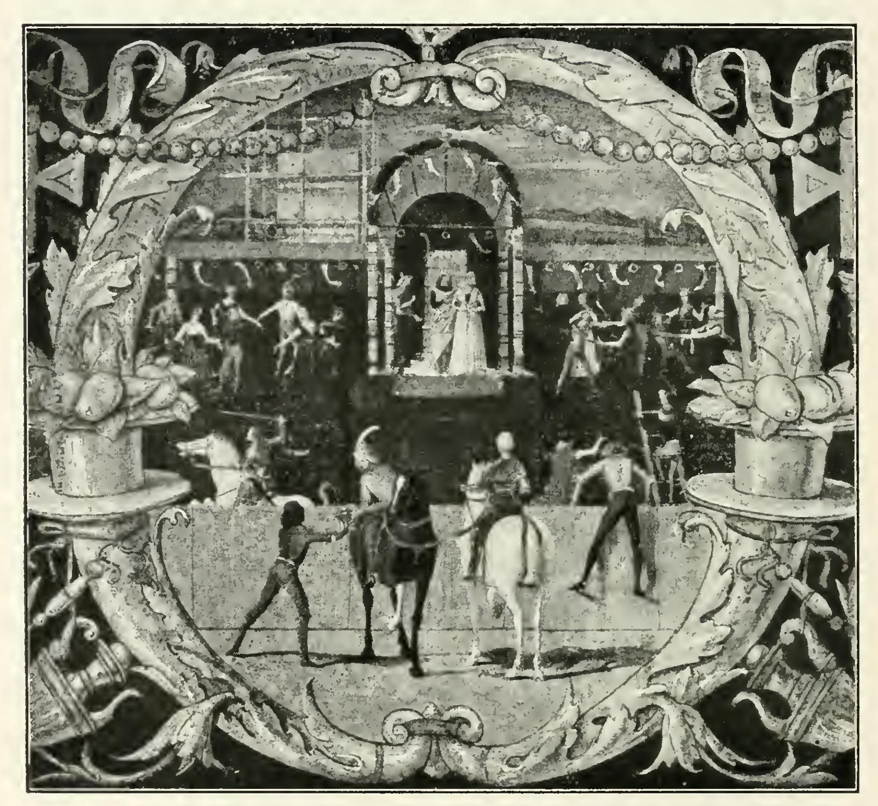
Man braucht, außer an die Statuen und Büsten, nur an jene gemalten Porträts zu denken, die, in den Gräbern von El Fajum gefunden, von der hellenistischen Kunst einen so hohen Begriff geben. Und noch die Bildnisse der frühchristlichen Zeit stehen diesen antiken Werken würdig zur Seite. Namentlich die beiden großartigen Repräsentationsbilder von San Vitale in Ravenna, die den Kaiser Justinian von seiner Leibgarde, die Kaiserin Theodora von ihren Ehrendamen begleitet darstellen, gehören zum Imposantesten, was die ganze Ge-



Pesellino, Gerichtsscene. Bergamo.

schichte des Porträts verzeichnet. Das Mittelalter hatte nun aber auch in dieser Hinsicht mit der antiken Tradition gebrochen. Nicht, daß es eine Bildniskunst überhaupt nicht kannte. Man liest in den Urkunden, daß manche römische Kirche, sowohl die Paulsbasilika wie der Lateran, mit den musivischen Bildnissen von Päpsten geschmückt war. Man sieht an nordischen Kathedralen hie und da die Statue

eines Kaisers. Auch Glasgemälde mit den Bildern von Fürsten, Grabplatten mit Reliefbildnissen kommen vor. Oder in Miniaturwerken zeigt das Titelblatt oft den Autor, wie er sein Werk einem Gönner überreicht. Doch daß dies wirkliche Bildnisse seien, kann man trotzdem kaum sagen. Noch in der Schedelschen Weltchronik vom Schlusse des 15. Jahrhunderts muß der nämliche Holzstock dazu dienen, einmal



Florentinische Schule, Turnier. London, Nationalgalerie.

den Moses, das andere Mal Priamus und dann wieder Karl den Großen vorzuführen. So nahm das Mittelalter bei Bildnissen mit allgemeinen Andeutungen vorlieb. Die Amtstracht genügte. Reichsapfel und Zepter mußten einen Kaiser, die dreifache Krone mußte einen Papst bezeichnen. Und der geringe Wert, der auf die Porträtähnlichkeit gelegt wurde, erklärt sich aus dem Zeitgeist zur Genüge. Denn ein Bildnis hat den Zweck, das Andenken an den, den es darstellt, lebendig zu halten. Nach der Anschauung des Mittelalters aber war die

Heimat des Menschen gar nicht die Erde, sondern der Himmel. Dort lebte, aus ihrem körperlichen Gefängnis befreit, die unsterbliche Seele. Welchen Zweck hätte es da gehabt, für das Andenken auf dieser Erde zu sorgen, die doch nur ein Jammertal, eine Durchgangsstation in das Jenseits war. Aus diesem Grunde trat im Mittelalter das Porträt so zurück und eine neue Blüte der Bildniskunst hob erst in den



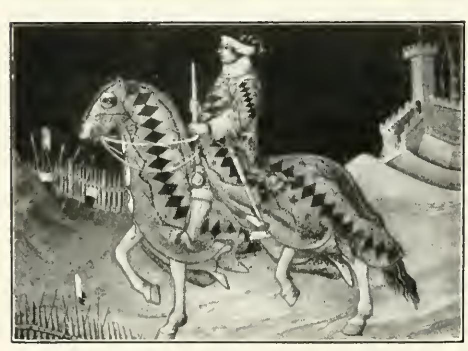
Florentinische Schule, Turnier. London, Nationalgalerie.

Tagen wieder an, als die antike Weltanschauung zu neuem Leben erwachte. „Von des Lebens Gütern allen ist der Ruhm das höchste doch; ist der Leib in Staub zerfallen, lebt der große Name noch." In diesen Worten ist die Gesinnung gekennzeichnet, aus der heraus seit dem 14. Jahrhundert wieder Porträts gemalt wurden, und es ist kein Zufall, daß die frühesten gerade den Männern gewidmet sind, die man als die ersten der neuen Zeit bezeichnet. Dante und Petrarca waren im Trecento vom Lorbeer des Ruhmes umkränzt. Mit diesen Bild-

nissen nimmt die Geschichte der modernen Porträtmalerei ihren Anfang. Es war am 20. Juli 1840, da wurde in einer Kapelle des Bargello, des heutigen Museo nazionale in Florenz, Giottos Fresko des Jüngsten Gerichts von der Tünche befreit, unter der es bis dahin verborgen war. Und unter den Seligen des Paradieses sah man Dante nach seinem Tode von dem Meister gemalt, dem er im Purgatorio so rühmende Verse gewidmet hatte. Ein Porträt Petrarcas schuf der sienesische Meister Simone Martino. Es wird berichtet, er sei im Auftrag des Pandolfo Malatesta von Rimini eigens nach Avignon, wo sich der Dichter damals aufhielt, gereist, um das Bild zu malen. Wir kennen es nicht. Doch daß es sich dem Dante-Porträt Giottos würdig zur Seite stellte, läßt sich aus einem anderen Werke Martinos schließen, dem Fresko des Palazzo publico in Siena, das den sienesischen Feldhauptmann Guidoriccio de' Fangliani darstellt, wie er nach dem Schlachtfeld ausreitet. Man wird in beiden Fällen nicht sagen können, daß die Kunst des Trecento, im Typischen befangen, eigentliche Porträtwahrheit noch nicht zu erzielen vermochte. Denn bei Giotto ist das Charakteristische des Dante-Kopfes, die scharfe Adlernase und das vorspringende Kinn, mit erstaunlicher Intensität gepackt. Ebenso hat Martino in dem Feldherrn mit dem aufgeschwemmten neronischen Gesicht einen Condottierentypus von riesiger Wucht geschaffen. Zu diesen Por-



Giotto, Porträt Dantes. Florenz, Museo Nazionale.



Simone Martini, Guidoriccio de' Fogliani.
Siena, Palazzo pubblico.

träts läßt sich weiter das des Thomas von Aquino von dem Pisaner Traini rechnen. Denn es soll ihm ein authentisches Bild zugrunde liegen, das sich die Auftraggeber aus dem Kloster Fossanuova verschafften, wo Thomas 1274 gestorben war. Die Porträtmalerei hat also im Trecento ihre ersten Schritte getan, und wenn etwas abhalten kann, die Werke schon als eigentliche Bildnisse zu zählen, so ist es lediglich der Umstand, daß sie Teile größerer Kompositionen bilden. Giotto, wie schon gesagt, feierte den verstorbenen Dante dadurch, daß er ihn auf einem figurenreichen Gemälde unter die Seligen des Paradieses stellte. Martinos Reiterporträt des Guidoriccio Fogliano sollte die Erinnerung an ein historisches Ereignis wachhalten: an die Unterwerfung des Städtchens Montemaggi, die den Sienesen 1328 unter Guidoriccios Führung gelang. Trainis Porträt des Thomas von Aquino ist der Mittelpunkt jenes gedankenvollen Werkes, das allegorisch darstellen soll, von welchen älteren Philosophen Thomas geistig befruchtet wurde und welche Geistesstrahlen von ihm auf andere Kirchenlehrer ausgingen. In allen Fällen ist das Porträt also nicht um seiner selbst willen da — wenigstens sind die selbständigen Bildnisse, wie Martinos Porträt der Petrarcaschen Laura eines gewesen zu sein scheint, nicht erhalten — und die Weiterentwicklung im 15. Jahrhundert ging nun dahin, daß die Porträtmalerei, den kirchlichen und allegorischen Rahmen sprengend, zu einem selbständigen Kunstzweig wurde.

Es ist schon die Rede gewesen von den vielen Porträtbüsten und Medaillen, die im 15. Jahrhundert entstanden. Mit diesen Werken gingen ebenso zahlreiche gemalte Porträts parallel. Masaccio, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Mantegna, Melozzo da Forli, Signorelli, Verrocchio, Ghirlandajo, Botticelli, Piero di Cosimo — kurz, fast alle Künstler des Quattrocento waren als Porträtmaler tätig. Aber es genügt nicht, auf diese Einzelporträts zu verweisen, die doch immerhin im Dunkel des Privathauses ein ziemlich verborgenes Dasein führten, sondern noch weit wichtiger ist die Tatsache, daß nun jeder, der es wollte, Gelegenheit hatte, lebensgroß in ganzer Figur coram publico sich zur Schau zu stellen. Denn die Kirchen wurden zu Porträtgalerien. Jeder, der es wünschte, hatte die Möglichkeit, da wo das Volk zusammenströmte, wo jeder ihn sehen konnte, sein Bildnis anbringen zu lassen.

Man bemerkt zunächst in Altargemälden eine seltsame Neuerung. Auf den Mosaiken des Mittelalters stehen die Heiligen in einsamer Erhabenheit da. Jetzt sieht man neben ihnen Figuren knien, ganz gewöhnliche Menschen in sehr irdischem Aufputz. Wer in eine Kirche ein Altarbild stiftete, hielt sich für die Ausgabe dadurch schad-

los, daß er auch für sein eigenes Bildnis sorgte. Indem er dem Himmel Ehre erwies, erreichte er gleichzeitig, daß sein eigenes Konterfei an öffentlicher Stelle zu sehen war. Und interessant ist es, welche schnelle Wandlung diese Stifterfiguren durchmachten. Anfangs waren sie klein: der Mensch fühlt sich — darin klingt die Demut des Mittelalters aus — noch als Zwerg neben den himmlischen Mächten. Dann werden sie lebensgroß: er bewegt sich als Renaissancemensch in der Gesellschaft der Heiligen als Gleicher unter Gleichen. Mit seinem Jagdhund erscheint beispielsweise Sigismondo Malatesta, der Herr von Rimini, auf einem Bilde des Piero della Francesca vor seinem Schutzpatron, dem heiligen Sigismund. Doch nicht nur die Stifter ließen zu Füßen ihres Schutzpatrons sich darstellen, nicht nur das Motiv der Gnadenmutter, unter deren Mantel eine Schar von Gläubigen kniet, kam auf, auch die großen Fresken mit biblischen Themen wurden dazu verwendet, um die verschiedensten Bildnisfiguren, die gar nicht zum Thema gehören, in die Handlung einzuführen. Die Maler bringen sich selber neben ihrem Lehrer und ihren Gehilfen auf ihren Werken an. Ja, es kam überhaupt dazu, daß jeder Hochgestellte die Möglichkeit hatte, sich an heiliger Stelle, also in weitester Öffentlichkeit, lebensgroß porträtiert zu sehen. Cosimo de' Medici mit seinen Freunden besichtigt den babylonischen Turmbau. Mitglieder der Familie Medici ziehen mit reichem ritterlichen Troß als die Könige des Morgenlandes daher. Alle Notabilitäten von Florenz, Prado und Ferrara sind in den großen kirchlichen Freskenzyklen, die damals in diesen Städten entstanden, nach der Natur porträtiert.

Damit ist angedeutet, welche Wandlung überhaupt auch in der kirchlichen Kunst sich vollzog. Im Grunde ist es nur nebensächlich, daß die antiken Themen, die Genrebilder und die Porträts von der kirchlichen Malerei sich loslösten. Denn die Kirche ist auch jetzt noch die hauptsächlichste Auftraggeberin geblieben. Die wichtigsten Werke, die im Quattrocento geschaffen wurden, behandeln kirchliche Themen. Und desto ungeheuerlicher ist es, zu beobachten, wie die neuerwachte Weltlust nun auch an die Pforten der Kirchen pochte, wie unter der Herrschaft des neuen Zeitgeistes auch die kirchlichen Themen eine vollständig andere Fassung erhielten. Es standen sich zwei Dinge gegenüber: die kirchliche Bestimmung der Bilder auf der einen Seite und die erdenfrohe Stimmung des Zeitalters auf der anderen. Wohin die Künstler blickten, fanden sie Stoffe für Bilder: die Schönheit des Lebens und die Pracht der Kleider, die neuen Wunderwerke der Baukunst und das Leben der Landschaft wollten sie malen. Und um das zu können, übersetzten sie die Bibel ins Weltliche. Während sie biblische Bilder zu malen schienen, malten sie die Schönheit der Gegenwart.

Von den Bildnissen, die in den meisten Werken den biblischen Kern fast überwuchern, ist schon die Rede gewesen. Bei Giotto gab es nichts Überflüssiges. Nur Leute, die wirklich an der Handlung beteiligt sind, werden eingeführt. Das Quattrocento schafft — aus der reinen Freude an der Abschilderung der Wirklichkeit — die Assistenz. Leute, die mit dem Vorgang nichts zu tun haben, nur da sind, wohnen als Zuschauer den Szenen bei. Doch mehr noch. Auch die Heiligen selbst legen ihren überirdischen Charakter ab. Während des Mittelalters hatten sie, vom Hauch des Ewigen umwittert, über den Menschen geschwebt. Während des Trecento hatten sie begonnen, sich gütig zum Menschen herniederzuneigen. Nun verwandeln sie sich selbst in Menschen von Fleisch und Blut, die sich von den wirklichen nur durch den Heiligenschein unterscheiden. Und dieses individuelle Leben beschränkt sich keineswegs auf die Köpfe, sondern erstreckt sich auf den kostümlichen Teil. Das Quattrocento war die prachtliebendste Epoche der Kulturgeschichte, ein Jahrhundert, das unerschöpflich war in der Erfindung neuer Moden, durch keine Luxusedikte sich die Freude am Toilettenprunk rauben ließ. All diese bizarren Dinge halten in der Kunst ihren Einzug. Giotto hatte vom Zeitkostüm fast immer sich ferngehalten. Ganz vereinzelt kommen Gestalten vor, die das Gewand der Epoche tragen. In der Hauptsache hielt er aus stilistischen Gründen an der feierlichen Toga fest, die so monumentale Falten wirft. Diesem Idealstil gegenüber wirkt die folgende Kunst wie ein großes Modejournal. Die Maler schwelgen in allen Kleinigkeiten des Kostüms. Die pikantesten Toiletten, die kokettesten, mit Pelz und Federn garnierten Mäntelchen, die abenteuerlichsten Kopfbedeckungen werden den Heiligen gegeben. Ein raffiniertes Gigerltum scheint wie in die Menschen in die Bewohner des Jenseits gefahren. Handelt es sich um Madonnenbilder, so ist in Wahrheit eine irdische Familienszene gegeben. Rein genrehafte Darstellungen treten an die Stelle der Andachtsbilder. In den Madonnenbildern des Trecento herrschte noch das Typische. Maria hatte die gerade Nase und die mandelförmigen Augen, die die Tradition der Musivkunst verlangte. Durch ein einfaches schwarzes Kopftuch war sie als Gottesmagd, als Donna umile gekennzeichnet. Jetzt ist sie eine florentinische Bürgerin mit kleiner Stumpfnase und modisch frisiertem, oft von feinem Spitzenhäubchen bedecktem Haar. Statt der hieratischen Gewandung trägt sie ein enges Mieder mit reichem Besatz und zierlichen Stickereien. Das Kind, ein dickes Baby mit sorgfältig gescheiteltem Haar, segnet nicht mehr, sondern hält einen Vogel, eine Frucht oder eine Blume, steckt den Finger in den Mund oder blickt lachend aus dem Bilde heraus. Wenn es in den Bildern der Franziskanerzeit nackt ge-

geben worden war, so sollte diese Nacktheit nur an seine Armut erinnern. Jetzt wird die Gelegenheit benutzt, im Sinne der Antike ein Stück nackte Schönheit in die Kirchenkunst einzuschmuggeln. Der kleine Johannes wird dem Christkind gern als kindlicher Spielkamerad gesellt. Sitzt Maria auf einem Thron, der dann in nordischen Bildern aus Holz, in italienischen aus Marmor ist, so freuen sich die Künstler daran, diesen Thron im Sinne des neuen Kunstgewerbes möglichst reich zu gestalten.

Auch die Anbetung der Könige wird zu einem völligen Sittenbild. Auf älteren Bildern, wie dem des Taddeo Gaddi, sitzt Maria mit dem Kind vor einer Hütte. Ein König ist niedergekniet; die zwei anderen stehen daneben. Daß Pferde beigegeben werden, wie bei Niccolo Pisano und Jacopo d'Avanzo, ist eine seltene Ausnahme. Jetzt wird das Thema zu einem Bild aus dem ritterlichen Leben der Zeit. Fürstlichkeiten, von Pagen, Kriegsleuten und orientalischen Sklaven begleitet, machen an einem fremden Hofe Besuch. Standarten wehen, mit reichen Geschenken sind die Pferde beladen, ein unabsehbarer Zug kleiner Figuren windet sich durch die Landschaft. Manchmal bleibt von der Anbetung überhaupt nichts übrig. Man sieht nur einen reichen Troß durch eine Landschaft daherziehen. Oder die Künstler drängen, um möglichst viel geben zu können, zeitlich getrennte Momente in einer Tafel zusammen, schildern nicht nur, wie die Könige das Kind anbeten, sondern was sie zu ihrem Zug veranlaßt hat und was sie auf der Reise erleben. — Die Kreuzigungen werden vielfach zu ganzen Volksszenen ausgestaltet. Während vorher nur geschildert worden war, wie der Heiland, von seinen Freunden beklagt, ruhig am Kreuze stirbt, wimmelt es nun in den Bildern von Pferden, Soldaten und neugierigen Zuschauern, die der Szene beiwohnen. Man sieht den Zug mit dem Kreuz den Berg herauf kommen, sieht Arbeiter beschäftigt, Christus ans Kreuz zu nageln und den Troß der Landsknechte, die die Hinrichtung leiten. Gleichzeitig wird es der Ehrgeiz der Künstler, durch die Art, wie sie die nackten Körper Jesu und der beiden Schächer durchbilden, von ihren anatomischen Kenntnissen Bericht zu erstatten.

Ähnliche Gesichtspunkte sind überhaupt bei allen Themen maßgebend. War die Kunst des ausgehenden Trecento in der Hauptsache literarisch gewesen, so gehen die Künstler des Quattrocento von der Anschauung aus, daß man nur Dinge malen könne, die man in der Wirklichkeit sehen kann. Mit den dogmatisch-didaktischen Bestrebungen von früher ist es zu Ende. All jene Triumphe der Keuschheit, der Armut, der ecclesia militans, jene Allegorien des guten und schlechten Regiments, wie sie die Gedankenmaler ersonnen hatten, fanden keine Bearbeitung mehr. Wenigstens bilden die seltsamen Werke in Siena,

die den Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes darstellen, eine seltene Ausnahme. Man malt das Leben, malt es im Festgewand der Freude. Das Quattrocento war die Zeit, da eine neue Baukunst zur Entwicklung kam und die Schiffahrt neue Welten entdeckte. Also malt man gern den babylonischen Turmbau oder Noah, wie er die Arche konstruiert. Das Quattrocento war eine Zeit des Wohllebens. Also stellt man gern das Gastmahl des Herodes oder die Hochzeit der Rebekka mit Isaak dar. Beim Thema wie Georg den Drachen tötet, wird sittenbildlich geschildert, wie er mit reichem, ritterlichem Troß vor der Stadt ankommt, wo der Drache haust. Magdalena, die reuige Büßerin, wird die große Kurtisane des Neuen Testamentes: ein Weib in prunkvoller Toilette, die ihre legendarische Salbbüchse wie eine Puderdose hält. Das Thema von Bathseba oder Susanna gibt Gelegenheit, eine nette Badeszene aus dem Quattrocento darzustellen. Selbst das Format der Bilder wurde, da die ganze Auffassung der Themen sich geändert hatte, ein anderes. Bei den gotischen Flügelaltärchen von früher hatte man die Szenen in einen hohen, schmalen, durch Pilaster und Spitzbogen geteilten Raum einschreiben müssen und hatte deshalb nur schlanke, langgestreckte Figuren gebrauchen können. Davon ging man jetzt ab und wählte ein einfaches quadratisches Format, das größere Ausdehnung in die Breite gestattete.

Und wie man die Geschichten selbst in die unmittelbare Gegenwart versetzt, da nur die Gegenwart wahr, nur die Gegenwart schön scheint, werden überhaupt die verschiedensten Dinge eingestreut, die, ohne jeden Zusammenhang mit dem Hauptvorgang, nur der Freude des Künstlers an der Schönheit der Welt ihr Dasein danken: da eine amüsante Episode; dort ein graziöses Tier, ein Vogel, ein Hase, ein Affe, ein Hund; dort Blumen und Früchte. Heiterer Glanz, Reichtum, nur nicht Frömmigkeit ist der Charakter der Bilder. Während in den Erzeugnissen des Trecento das Beiwerk gar keine Rolle spielte, nur angedeutet wurde, wenn es zur Verdeutlichung des Vorganges diente, webt man jetzt alles Schöne, was das Leben bietet, Gefäße und Teppiche, Waffen und Blumen zu schillernd farbenfreudigen Buketts zusammen. Und das Resultat ist, daß in der Kunst des Quattrocento, obwohl die Stoffe biblisch sind, doch schon die ganze Profanmalerei späterer Jahrhunderte beschlossen liegt, daß in den Werken, obwohl sie nur Heilige darstellen, doch die ganze Zeit mit ihren Menschen und Trachten, ihren Waffen und Geräten, ihren Zimmereinrichtungen und Bauwerken wie in einem großen kulturgeschichtlichen Bilderbuch fortlebt.

Denn auch der Hintergrund der Werke weist ja eine durchgreifende Neuerung auf. In den mittelalterlichen Bildern hatten die Gestalten von einem leeren blauen oder goldenen Grund sich abgehoben.

Giotto hatte Bauwerke als Kommentar der Handlung gebraucht. Doch er beschränkt sich in der Ausbildung der Lokalitäten auf das Notwendigste. Interieurs wurden nur gegeben, sofern es für die Erzeugung des Raumgefühls nicht zu umgehen war. Für die menschgewordenen Heiligen des Quattrocento ist nun die Erde überhaupt der natürliche Wohnplatz. Handelt es sich um Szenen, die in Innenräumen vor sich gehen, so wird dieser Innenraum in ganz sittenbildlicher Weise ausgestaltet. Die Zimmer, in denen die Heiligen sich aufhalten, sind die gleichen, die man noch jetzt in altertümlichen Städten sieht, mit schweren Holzdecken, vertäfelten Wänden, Majolikafliesen und geschnitzten Möbeln. Bei Madonnenbildern blickt man in eine gemütliche Wochenstube. Feuer brennt im Kamin, Leuchter und Wasserflaschen stehen im Fensterbrett. Die Namengebung des Johannes hatte Giotto in der Weise geschildert, daß in einem kaum angedeuteten Interieur ernste Frauengestalten mit dem Kleinen vor den stummen Zacharias treten, der in ein Buch den Namen niederschreibt. Jetzt schaut man in eine Stube, wo eine Wöchnerin im Bett liegt und Freundinnen zum Besuche kommen. Auch das Thema der Verkündigung gibt zu ganz genauer Interieurmalerei Anlaß. Die ganze vorausgegangene Zeit hatte das Gewicht auf das rein Seelische gelegt. Die Gestalten heben sich von leerem Hintergrund ab. Höchstens ein Betpult, an dem Maria kniet, ein Stuhl, auf dem sie sitzt, oder die symbolische Lilie deuten leise die Lokalität an. Zuweilen, wie in Giottos Bild in Padua oder in Taddeo Gaddis Bild in der Florentiner Akademie, war auch ein Innenraum gemalt, doch immer eins jener kleinen auf schlanken Säulen emporsteigenden Häuser, wie sie in der Giotto-Schule beliebt waren. Jetzt ist Maria eine junge Frau, die in einer Bürgerstube wohnt. Und die Schilderung dieses Interieurs wird die Hauptsache. Man kann an den Bildern geradezu kunstgewerbliche Studien machen, sich unterrichten, was für Teppiche und Kamine, Bücherständer, Betten, Stühle und Vasen in den Bürgerhäusern von damals Mode waren. Oder wenn die Szene im Freien, in der Vorhalle oder im Hof eines Palastes spielt, spricht aus den Bildern die Freude an der neuen Architektur, die damals ihre ersten Wunderwerke hinstellte.

In ebenso eingehender Weise wie der Innenraum und die Architektur wird die Landschaft behandelt. In den Bildwerken des Mittelalters hatte sie nur symbolische Bedeutung gehabt. Der Palmenbaum mit dem Phönix sollte den Sieg über den Tod bedeuten. Der Wasserbrunnen, zu dem der Hirsch eilt, sollte die Stelle der Bibel illustrieren: Meine Seele dürstet nach Gott. Die Predigten des Franziskus, in denen er die Herrlichkeiten der Erde preist, die Gott nur geschaffen habe, um den Menschen eine Freude zu machen, und Petrarcas Besteigung

des Mont Ventoux werden dann gewöhnlich herangezogen, wenn die Entwicklung des Naturgefühls im Trecento geschildert wird. Doch in den Bildern konnte dieses Naturgefühl noch nicht recht sich aussprechen, weil der dekorative Gesichtspunkt nur eine summarische Behandlung der Landschaft gestattete. Giotto mußte sich auf ganz große Linien beschränken. In einer wie aus Lehm geformten Talmulde hat beispielsweise Maria auf der Anbetung der Könige Platz genommen. Für die Meister des Quattrocento kamen solche stilisierende Gesichtspunkte nicht mehr in Frage, und so konnte nun die ganze Naturbegeisterung des Zeitalters ohne jeden Rückhalt sich äußern. Wie die Heiligen in Zimmern sich aufhalten, die ganz genau denen entsprechen, in denen die Menschen von damals wohnten, sind auch die Landschaften, durch die sie schreiten, dieselben, auf die heute die Sonne scheint. Die Künstler können sich gar nicht genug tun in der umständlichen Schilderung aller Einzelheiten. Man sieht Berge, Gewässer, ganze Ortschaften, den klaren Himmel. Schlösser, Kastelle und Türme blitzen aus dem Grün hervor. Selbst bei Szenen, die in Innenräumen vor sich gehen, blickt man gewöhnlich durch ein Fenster auf Wälder und Wiesen, auf Flüsse und Gebirge hinaus. Es wird sogar mehr gegeben, als das Auge erkennen könnte. Etwas Duftiges, weich Zerfließendes ist für das scharfe Auge dieser Maler nicht vorhanden. Nicht im Vordergrund nur sind Gras und Blümchen, Stengel für Stengel, Blatt für Blatt gemalt. Noch in meilenweiter Ferne behalten die Dinge gleich scharfe Umrisse, gleich starke Farben. Das scheint dem modernen Auge oft unnatürlich, aber man versteht leicht, von welchen Gefühlen die Künstler ausgehen. Nachdem die Natur so lange fremd gewesen oder nur in dekorativer Vereinfachung die Figuren hatte umgeben dürfen, ergab sich als natürliche Reaktion diese detailreiche Landschaft, die in ehrfürchtigem Pantheismus das kleinste Blatt und den funkelnden Tautropfen für gleich wichtig hält wie die stolzeste Palme, den Kieselstein für gleich bedeutend wie den gewaltigen Felsen, die nicht dulden will, daß trübe Atmosphäre den Glanz der Dinge verdunkle, die in einem einzigen Werk den ganzen Formen- und Farbenreichtum des Alls besingen möchte. Es ist die Freude am Vielen und Verschiedenen, an den leuchtenden Farben und zierlich durchgebildeten Formen der Dinge. Die ganze Welt erscheint den Künstlern als botanisches Museum, das sie neugierig durchwandern. Auf literarischem Gebiete kann man die Schriften des Äneas Silvius als Parallele heranziehen, der in seinen Commentarii auch mit behaglicher Breite alle Kleinigkeiten des Kosmos schildert. Ja selbst die Kirche fand sich mit den neuen Anschauungen ab. Indem Raimundus von Sabunde in seiner Theologia naturalis lehrte, die Natur sei ein vom Finger Gottes geschriebenes Buch, gab er

der Weltfreude des Zeitalters, den Bestrebungen der Künstler den Segen.

Die Malerei ist eine Spiegelplatte und dann um so besser, je genauer sie die Welt reflektiert. So hat einmal Leonardo da Vinci geschrieben. Und es ist ganz selbstverständlich, daß eine Malerei, die nicht mehr Andacht und fromme Empfindungen wecken wollte, sondern das Ziel verfolgte, die irdische Welt in all ihrer Schönheit zu spiegeln, dazu auch technische Instrumente sich schmieden mußte, wie sie das Trecento noch nicht besaß. Damals handelte es sich nur um stilisierende Wirkungen. Es genügte, wenn die Bilder in klaren, dekorativ wirksamen Formen- und Farbenkomplexen sich aufbauten. Jetzt strebte man Naturwahrheit an. Frische Farben, wie in der Natur, sollten an die Stelle der gobelinhaften Töne treten. Bauwerke und Landschaften sollten nicht mehr in ornamentalen Arabesken die Figuren einrahmen, sie sollten der Raum sein, in dem die Gestalten lebten, das Vor- und Hintereinander der Dinge sollte zum Bewußtsein gebracht werden. Auch die Figuren selbst sollten nicht mehr flächenhaft wirken. Sie sollten Volumen, körperliche Rundung haben. Vor alle diese Probleme sah sich das Quattrocento gestellt, und eine rüstige Schar von Geistern war bereit, sie aufzugreifen und in die Wirklichkeit umzusetzen. Der eine sieht seine Lebensaufgabe in perspektivischen, der andere in anatomischen Studien, der dritte arbeitet eifrig an der Verbesserung der Malmittel. So wurde auch auf künstlerischem Gebiet das 15. Jahrhundert eine Zeit der Entdeckungen und Erfindungen. Nicht in ihrer Weltfreude nur sind die Künstler echte Kinder ihrer Zeit, auch als technische Pfadfinder stehen sie den großen Entdeckern und Erfindern von damals, wie Kolumbus und Gutenberg, würdig zur Seite. Erst auf der Grundlage, die das Quattrocento schuf, konnte sich die moderne Malerei erheben.

Die Vermittler.

Selbstverständlich vollziehen sich solche große Wandlungen nicht mit einem Schlag. Das Alte stirbt immer erst langsam ab, bevor das Neue zum Siege kommt. So sind auch im Quattrocento noch mehrere Meister tätig gewesen, die nach dem Charakter ihrer Kunst eher ins Trecento gehören. Sowohl die lyrische Madonnenmalerei der Sienesen wie die epische Monumentalmalerei Giottos klingen in einigen sehr feinen Künstlern aus.

Gentile da Fabriano stammte aus Umbrien, jenem stillen Landstrich, wo einst Franziskus gewirkt hatte, und war schon aus diesem Grunde berufen, die alte Franziskanerkunst in das neue Jahrhundert herüberzuleiten. In der Hauptsache handelt es sich in seinem Oeuvre um zarte Madonnenbilder. Auf einem Mailänder Bilde schlingen sich Rosenranken um den Sitz der Jungfrau, während ein bunter Blütenteppich den Boden deckt. Auf einem Berliner Bilde wachsen hinter Maria zwei stilisierte Orangenbäume auf, in deren Blattwerk man statt der Orangen die Köpfe kleiner musizierender Engelchen sieht. Ein Sienese des Trecento hätte nicht holdseliger sein können. Sein Hauptwerk ist die in der Florentiner Akademie bewahrte Anbetung der Könige, die er 1423 für Palla Strozzi malte. Hier zeigte er sich in gewissem Sinne als Neuerer. Denn während die älteren Meister nur die in Idealgewänder gehüllten drei Könige darstellten, wie sie demütig vor Maria knien, hat Gentile das Thema in eine Szene aus dem Ritterleben umgestaltet. Auf einer weiten, hügeligen Landschaft sprengt ein fürstlicher Reiterzug mit seinem Troß daher. Unten knien sie vor Maria. Schlanke Pferde stehen da. Ein großer Windhund liegt auf dem Boden. Äffchen spielen auf dem Rücken eines Kamels. Nelken,

---

Über Fiesole: Beissel, Freiburg 1895. Douglas, London, 1900. — Über Masaccio: Schmarsow: Masaccio-Studien, Kassel 1895/99. — Vgl. auch Rosen: Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903. Guthmann, Geschichte der Landschaftsmalerei von Giotto bis Rafael, Leipzig 1902.

Veilchen und Anemonen blühen. In den dazugehörigen Predellen, wo er die Geburt des Kindes und die Flucht nach Ägypten darstellt, versucht er Lichtstücke. Auf dem einen Bild gehen von der Taube des heiligen Geistes Strahlen aus, auf dem anderen ist der Berg im rötlichen Licht der Abendsonne gebadet. Gleichwohl liegt die Schönheit des Werkes nicht in diesen modernen Details, sie liegt in der altertümlichen Legendenstimmung, die sich darüber breitet. Ein reicher goldgeschnitzter Rahmen mit gotischen Giebeln schließt das Ganze ein. Golden ist der Himmel. In goldener Pracht schillern die Kronen und Gewänder. Auch die stille Verhaltenheit und zierliche Schüchternheit der Gestalten mutet durchaus nicht modern, sondern wie ein Nachklang aus dem Trecento an. Michelangelo sagte von Gentile: „Aveva la mano simile al nome“, und diese Gentilezza, diese zaghaft minnigliche Art gibt dem Bild seinen Zauber. Ein Künstler spricht, der mit großen fragenden Kinderaugen in die Natur blickt, doch gleichzeitig an dem festhält, was das Ideal der trecentistischen Kunst gewesen war.



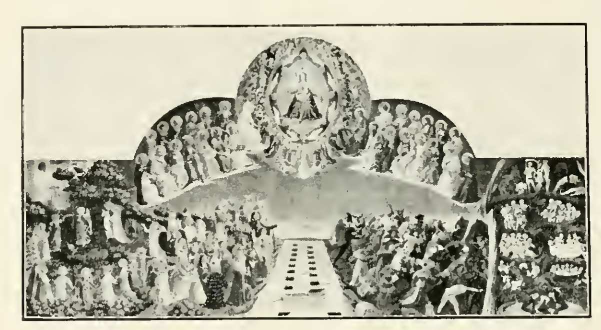
Gentile da Fabriano, Detail aus der Anbetung der Könige. Florenz, Akademie.

Und nicht nur Gentile, der Sohn der umbrischen Berglandschaft, steht neben den realistischen Künstlern des Quattrocento wie ein zarter Romantiker, der noch nichts von dem weiß, was rings in der Welt vorging. Selbst in dem Paris von damals, in Florenz gab es ein stilles, einsames Kloster, dessen Mauern von den Wogen des neuen Zeitgeistes noch nicht berührt wurden. San Marco ist es, der Dominikanerkonvent, wo der selige *Fra Giovanni da Fiesole* lebte: kein mit Problemen ringender Künstler, nur ein großes Kind, und doch von diesen Nachzüglern des Mittelalters die liebenswürdigste Erscheinung.

Wohl ist auch Fiesole in gewissem Sinne Neuerer. Während ältere Mönchsmaler, die in's Quattrocento hereinlebten, wie *Fra Benedetto*

da Mugello und *Lorenzo Monaco,* an kahlen, ausgestorbenen Landschaften festhielten, hat Fra Giovanni in manchen seiner Bilder sich zart in die Einzelheiten der Natur versenkt. Die anmutige Form der Berge diente ihm gelegentlich als Hintergrund. Die Wiese im Frühjahrsschmuck, wenn tausend Blumen auf ihr sprießen, wird er nicht müde zu malen. Mit welcher botanischen Treue sind beispielsweise die Blümchen auf dem Stück Landschaft wiedergegeben, durch die bei der Vertreibung aus dem Paradies Adam und Eva schreiten. Wie hübsch malt er auf seinen Paradiesbildern den Teppich von Frühlingsblumen, der über die Wiese sich breitet, die duftenden Rosen, die aus dunklem Laube hervorglühen. Auch mit der Perspektive hat er sich ein wenig vertraut gemacht. Die Innenräume, in denen seine Gestalten sich bewegen, sind ziemlich korrekt gegeben. Obwohl er in der Regel die Formen der gotischen Architektur verwendet, hat er auch dem Renaissancestil sich nicht ganz verschlossen, ja, er bringt unbefangen hier und da ein antikes Medaillon an den Wänden an. Man denkt vor seinen Bildern an Frühlingsblumen, die schüchtern ihr Köpfchen aus der Schneedecke hervorstrecken. Aber diese Dinge bestimmen doch nicht den Charakter seiner Kunst. Zu seinem Zeitgenossen Andrea del Castagno verhält er sich ganz ähnlich wie etwa Schwind zu Courbet. Ja, diese Realisten der neuen Ära werden, sofern ihnen Fra Giovannis Werke überhaupt bekannt waren, wohl nur ein verächtliches Achselzucken für einen Mann gehabt haben, der, statt mit künstlerischen Problemen sich zu quälen, noch immer nur an melodramatische Frömmigkeit und Erbauung dachte. Vasari erzählt, daß Fiesole, wenn er etwas Trauriges malte, geweint habe, weil seinem Herzen das Leiden der Heiligen so nahe ging. Damit ist ausgesprochen, daß er an das Gemüt weit mehr als an das Auge sich wendet. Es ist, wenn man seine Bilder betrachtet, als ob man in einer Klosterzelle säße und ein altes, mit kunstvollen Miniaturen verziertes Gebetbuch durchblättere. Denn aus der alten Miniaturmalerei ist Fra Giovanni tatsächlich herausgewachsen. Obwohl es um Fresken und Tafelbilder sich handelt, sind seine Werke im Grunde nur vergrößerte Miniaturen. Gold muß selbstverständlich, wie in solchen Miniaturwerken, die hauptsächlichste Rolle spielen. Nicht nur der Heiligenschein ist eine reiche, mit goldenen Ornamenten versehene Scheibe. Eine seltsame Wirkung von Himmelsglanz sucht er oft auch dadurch zu erzielen, daß er auf Messingplatten malt, in die er Strahlen einritzt. Zu diesem seraphischen Goldglanz passen dann die seraphischen Farben. Nur ganz bleiche, reine, unschuldige Töne gibt es: ein mildes Blau, ein zartes Rosarot, in die der Goldglanz der Nimben wie ein Strahl aus dem Jenseits hereinleuchtet. Kraft darf man nach alledem nicht bei ihm suchen. Wie Walther von der Vogelweide

komisch wirkt, wenn er versucht zu fluchen, sind Fra Angelicos Teufelchen sehr ungefährliche Kerlchen, die sich mit unschuldigem Zwicken und Kneifen begnügen und selbst das so gutherzig tun, als ob sie ihres Handwerks sich schämten. Seine Märtyrerbilder machen den Ein-



Fra Angelico, Jüngstes Gericht. Florenz, Akademie.

druck, als hätten Knaben sich als Märtyrer und Henker verkleidet. Auch seine alten Männer mit dem langen weißen Bart, die um das Kreuz sich scharen, haben etwas eunuchenhaft Schwaches. Nicht die starken Geister sind sie, die den Bau der Kirche zimmerten, sondern Kloster-



Detail aus dem Jüngsten Gericht.

brüder, denen sie ein beschauliches Altmännerhaus bedeutet. Nur wenn es um zarte, sanfte Empfindungen, um selige Verzückung, um weiche Wehmut sich handelt, vermögen seine Bilder wenigstens zu denen zu sprechen, die einen romantischen Schauer daran finden, in primitiven Gefühlswogen sich zu baden.


Fra Angelico, Verkündigung. Madrid, Prado.

Im Kloster von San Marco, wo er den Kapitelsaal des Refektoriums und die Zellen befreundeter Klosterbrüder mit Fresken ausschmückte, lernt man ihn selbstverständlich am besten kennen. Aber auch in allen Galerien der Welt stößt man auf Bilder des ungemein fleißigen Mönches. Er malt da etwa Maria mit dem Kinde. Sie ist mild und freundlich. Das Christkind trägt noch immer als Kronprinz des Himmels ein kostbares Kleidchen und erhebt segnend die Hand. Den Hintergrund bildet entweder strahlendes Gold, oder ein Brokatteppich ist hinter Maria aufgespannt, oder sie sitzt in einem jener symbolischen Tempelchen, wie sie Giotto liebte. Ist die Verkündigung dargestellt, so nimmt Maria in schüchtern magdhafter Verwirrung die Botschaft des Engels entgegen. Und auch symbolische Andeutungen, im Sinne der alten Dominikanerkunst, dürfen nicht fehlen. Denn durch die Geburt des Heilandes sollen ja die Menschen von der Sünde erlöst werden, die durch Adam und Eva in die Welt gekommen. Also wird im Hintergrund die Vertreibung aus dem Paradies gezeigt, wobei selbstverständlich die beiden Sünder schon eine vollständige Kleidung aus Schaffell


Fra Angelico, Maria mit dem Kinde. Florenz, Uffizien.



Fra Angelico, Flucht nach Ägypten. Florenz, Akademie.

tragen, da Fra Giovanni als Mönch Nacktes nicht malen durfte. Malt er die Anbetung der Könige, so läßt er die drei Magier, alles Genrehafte vermeidend, in grenzenloser Demut vor Maria knien. Das Abendmahl schildert er noch nicht wie die späteren Meister als Souper. Er malt die Jünger, wie sie kniend oder sich erhebend dankbar und selig vom Heiland die Hostie in Empfang nehmen. Bei der Kreuzigung wird natürlich alles Schinden vermieden. Auf eine Leiter ist Christus gestellt. Sorgsam, wie um ihm nicht wehzutun, befestigen die Kriegsknechte seine Arme am Kreuzesbalken. Melancholisch sinnend, in jenem stillen Schmerz, der den Opfertod als unabänderliche Fügung des Himmels hinnimmt, haben die Leidtragenden sich um das Kreuz vereint. Handelt es sich um die Krönung der Maria, so kreuzt sie die Hände demütig dankbar über der Brust, und blondlockige, zart ätherische, von dichten Gewändern umwallte Engelchen flattern ringsum, mit Gesang, Orgel- und Harfenspiel, mit Tamburin, Schalmeien und Hörnern die Gebenedeite feiernd. In seinen Bildern des Jüngsten Gerichts ist er fast noch kindlicher als die Meister des Trecento. Man sieht da im Mittelbild Christus im Kreise milder Heiliger thronen und unten einen Friedhof, aus dem die Menschlein



Fra Angelico, Taufe Christi. Florenz, Akademie.

hervorsteigen. Rechts ist die Hölle. Einige Sünder werden in Pech gesotten; anderen schüttet ein Teufel siedendes Blei in den Mund. Wieder andere haben solchen Hunger, daß sie sich gegenseitig in den Arm beißen, und zum Trost erhalten sie dann auf einem hübsch gedeckten Tisch Frösche und Molche zur Mahlzeit vorgesetzt. Das



Fra Angelico, Kreuzabnahme. Florenz, Akademie.

wirkt beinahe burlesk. Er war eine zu gute milde Seele, als daß er überhaupt fähig gewesen wäre, Qualen sich vorzustellen. Doch in dem Paradies Fra Angelicos möchte man gerne leben: in dieser unschuldigen lieben Welt, wo es ewig Sonntag ist, wo das Kind sein Spielzeug, der Freund den Freund, der Liebende die Geliebte wiederfindet. Sittsam haben die Auserwählten sich an den Händen gefaßt. Rote und weiße Rosen duften. Im Hintergrund erheben sich Pinien, Zypressen,

Datteln und Fächerpalmen. So tanzen sie über blumige Auen in zierlicher Polonaise dahin. Immer ätherischer schweben sie, immer melodischer werden die Schwingungen ihrer zarten Körperchen, je mehr sie ihrer ewigen Heimat sich nähern. Wie Kinder in den Christbaum, schauen sie staunend in den Glanz des Himmels. Sind wir nicht doch zu bedauern, daß wir für so liebe Vorstellungen heute nur noch ein überlegenes Lächeln haben?



Fra Angelico, Die Krönung der Maria. Florenz, Uffizien.

In den Bildern aus der Stephanuslegende, die er am Schlusse seines Lebens noch für die Nikolauskapelle des Vatikans malte, hat er sich ein wenig moderner kostümiert. Allem Archaischen, allem Goldglanz ist entsagt. Baulichkeiten im Renaissancestil füllen den Hintergrund. Doch ihn wegen dieser Modernismen, die wohl zum großen Teil auf Rechnung seiner Schüler kommen, den Meistern des Quattrocento beizurechnen, fühlt man sich gleichwohl nicht veranlaßt. Er bleibt nach dem ganzen Wesen seiner Kunst die Idealgestalt des mittelalterlichen Mönches, der in seiner Zelle sitzt und kunstvoll Gebetbücher ziert, um, wenn das Amen finis daruntergesetzt ist, selig zu entschlafen.

Aus dem Kloster von San Marco hat man nach der Karmeliterkirche in Florenz zu gehen. Wie dort in den Werken Fra Angelicos die lyrische Malerei des Trecento ausklingt, hat hier in den Fresken der Brancaccikapelle der epische Monumentalstil Giottos noch seine



Fra Angelico, Die Krönung der Maria. Detail.

letzte Ausprägung erhalten, bevor er dann für ein Jahrhundert anderen Prinzipien das Feld räumte.

Die beiden Künstler, die um 1425 die Ausschmückung der Brancaccikapelle begannen, die ihren Abschluß erst weit später fand, hießen *Masolino* und *Masaccio.* Masolino hat später noch (1428—35) Fresken aus der Geschichte Johannes' des Täufers im Baptisterium von Castiglione d'Olona, einem kleinen Orte bei Mailand, gemalt. Von Masaccio sieht man Fresken aus der Katharinenlegende und eine große Darstellung der Kreuzigung in der Kirche San Clemente in Rom. Man wird also gut tun, zunächst diese Werke zu betrachten, um dann in der Brancaccikapelle unterscheiden zu können, was dem Masolino und was dem Masaccio gehört.

Masolino erscheint in den Fresken von Castiglione d'Olona als ein Künstler, der von Giotto ausgehend doch das Monumentale mit realistischen Zügen durchsetzt. Während Giotto die Köpfe in großer, einfacher Silhouette hielt, wirken sie bei Masolino mehr porträthaft. Während Giotto der großen Linie wegen nur die Toga verwendete, kleidet Masolino seine Gestalten in modisches Zeitkostüm. Man sieht die kuriosen Mützen und die kurzen Mäntelchen, die Trikots und Schleppkleider, die im weiteren Verlauf



Masolino, Taufe Christi. Castiglione d'Olona, Baptisterium.

des Quattrocento ganz die zeitlose Idealtracht verdrängten. Auch sonst stößt man auf Dinge, die weit mehr quattrocentisch als giottesk anmuten. Giotto hatte auf seinem Paduaner Bild der Taufe Christi neben der Hauptgruppe nur die zwei Engel angebracht, die die Gewänder des Heilandes bereit halten. Masolino will im Sinne des Quattrocento Nacktes malen, also gibt er der Szene eine Wendung ins Genrehafte, indem er eine Gruppe anderer Täuflinge beifügt. Jünglinge sind im Begriff, vor oder nach



Masolino, Das Gastmahl des Herodes. Castiglione d'Olona, Baptisterium

der Taufe sich an- oder auszuziehen. Und diese nackten Körper, selbst in schwierigen Bewegungsmotiven, sind korrekt gezeichnet. In dem Bilde mit dem Gastmahl des Herodes macht er einen interessanten Versuch, die Malerei aus der Flächenkunst in die Raumkunst überzuleiten. Giottos Bild in Santa Croce wirkt lediglich ornamental als Teppich. Bei Masolino sieht man einen Palast in zierlichem Renaissancestil, wo Figuren in apartem Modekostüm sich bewegen. Und die Halle ist nicht nur in perspektivischer Verkürzung gegeben. Er sucht das Auge noch dadurch mehr in die Tiefe zu leiten, daß er im Hintergrund eine Alpenlandschaft aufragen läßt.

In allen diesen Dingen gehen Masaccios Fresken in San Clemente noch weit über die Werke Masolinos hinaus. Das Bild mit der Kreuzigung ist besonders landschaftlich ganz modern. Masolino hatte als Landschafter am Giotto-Stil festgehalten. Die Szenerie seiner Taufe Christi bilden jene kahlen, aus Giottos Werken bekannten Baumkuchenfelsen, die lediglich der ornamentalen Linie halber da sind. Bei Masaccio dehnt eine weite Ebene sich aus. Man sieht Hügel und Felder,

die in einfachem Rhythmus eine Meeresbucht umsäumen. Die Art, wie die drei Kreuze in diesen Raum gesetzt sind, nimmt fast alles voraus, was Piero della Francesca später gab. Es ist die Tiefendimension erobert, die Malerei vollkommen aus dem ornamental Flächenhaften ins Räumliche transponiert. Desgleichen überrascht er in den Bildern aus



Masaccio, Kreuzigung. Rom, San Clemente.

der Katharinenlegende durch sein stark ausgeprägtes Raumgefühl. Während Giotto *ganze* Häuser in symbolischer Verkleinerung zeichnete, gibt Masaccio nur Ausschnitte. Man blickt in Innenräume, wie sie Brunellesco erbaut haben könnte, in denen die Figuren körperhaft stehen. Auch wenn es um Landschaften sich handelt, wie bei dem Martyrium Katharinas, weiß er, obwohl er hier an der Kahlheit der wie in Ton gekneteten Felsen Giottos festhält, einen seltsamen Eindruck von Weiträumigkeit zu erzielen.

Nach diesen stilistischen Eigentümlichkeiten kann man die beiden Künstler auch in der Brancaccikapelle leicht auseinanderhalten. Masolino hat hier an der Wand rechts ein größeres Bild, das die Heilung

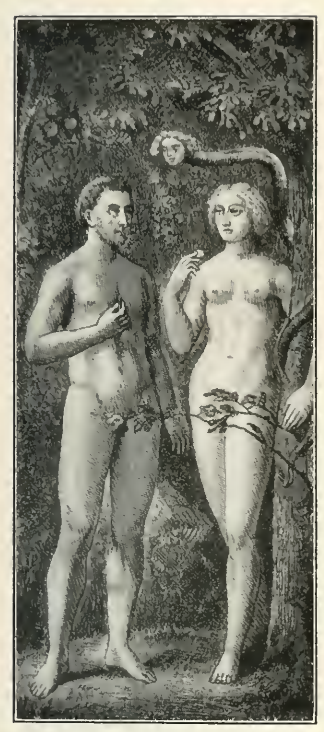
des Lahmen und die Erweckung der Tabea vereinigt, am Pilaster rechts den Sündenfall, an der Fensterwand die Predigt des Petrus gemalt. Wie in Castiglione d'Olona spricht ein Künstler, der, aus der Giotto-Schule hervorgegangen, deren Stil leise zu verändern und zu beleben sucht. Im Hauptbild schreiten neben der ideal gekleideten Apostelgruppe zwei Florentiner in kokettem Modekostüm über die Straße. Das Verhältnis der Figuren zu den Baulichkeiten ist perspek-



Masaccio, Katharina verspottet die heidnischen Götzenbilder.
Rom, San Clemente.

tivisch richtiger als bei Giotto. Das Nackte bei Adam und Eva ist eingehender als in früheren Aktfiguren behandelt.

Als Masolino 1425, einem Rufe nach Ungarn folgend, die Arbeit in der Brancaccikapelle abbrach, trat Masaccio in die Lücke ein, fügte am Pilaster links die Vertreibung aus dem Paradies, an der Altarwand die Almosenspende und den Krankenbesuch des Petrus, an der Wand links das Wunder vom Zinsgroschen und die Auferweckung des Königssohnes hinzu. Daß er bei weitem moderner ist, springt auf den ersten


Masolino, Sündenfall. Florenz, Carmine.

Blick in die Augen. Man vergleiche die Vertreibung mit dem Sündenfall. Der Unterschied zwischen Masolino und ihm ist hier ein ähnlicher wie der zwischen Ghiberti und Donatello. Masolino hat, vom Studium antiker Statuen ausgehend, seinen Gestalten halb gotische, halb antike Linien gegeben. Doch es bleibt eine nachempfundene Schönheit. Die Natur ist in klassizistischem Sinn durch das Medium einer schon geschaffenen Kunst gesehen. Aus Masaccios Werk spricht ein kühner, vom direkten Modellstudium ausgehender Naturalismus. Er ist als erster seit Jahrhunderten wieder unbefangen an das Studium des nackten Menschenleibes herangetreten. Und er ist dermaßen des ganzen Mechanismus Herr, daß er nicht nur Ruhe, sondern auch stärkste Bewegung mit erstaunlicher Sicherheit darstellt. Dieser Adam, der die Hand auf die Augen preßt, diese Eva, die weinend mit den Händen Busen und Scham deckt — sie sind die ersten Meisterwerke der Aktmalerei, die die Geschichte der christlichen Kunst verzeichnet, parallel mit denen gehend, die gleichzeitig im Norden Jan van Eyck lieferte. Auch die anderen Bilder enthalten eine Fülle neuer naturalistischer Elemente. Auf dem Zinsgroschenbilde wurde der Petrus am Ufer, der sein Obergewand abgeworfen hat und zu dem Fische sich bückt, so daß ihm das Blut in den Kopf steigt, wegen seiner realistischen Natürlichkeit schon von Vasari


Masaccio, Die Vertreibung aus dem Paradies. Florenz, Carmine.

hervorgehoben. Auf dem Bilde der Auferweckung des Königssohnes war die Figur des knienden Jünglings wegen der sicheren Bewältigung des Nackten früh ein Gegenstand der Bewunderung und des Nachzeichnens. Wirken Masolinos Baulichkeiten noch mühsam konstruiert, so ist bei Masaccio ungezwungen das harmonische Verhältnis von Menschen und Räumlichkeit erreicht. Hatte Masolino als Jünger Senninis noch an der starren Baumkuchenform der Felsen festgehalten, so werden bei Masaccio in dem Zinsgroschenbilde zum erstenmal die ruhigen Berglinien des Arnotales gegeben. An den Figuren vorbei blickt man in eine wundervolle Landschaft, die weit in die Tiefe sich zu erstrecken scheint. Auch der



Masaccio, Das Wunder vom Zinsgroschen. Florenz, Carmine

Unterschied der Farbe verdient Beachtung. Bei Masolino hat sie noch den heiter rosigen Gesamtton, den Giotto liebte. Masaccio gibt ihr eine kräftigere Haltung, die nicht mehr den Eindruck gebleichter Gobelins, sondern den der Naturwahrheit erstrebt. Selbst ein äußerliches Merkmal pflegt als Kennzeichen seines Realismus betont zu werden: die Behandlung des Nimbus. Der Heiligenschein war bisher in der Weise behandelt worden, als ob die Köpfe von einer goldenen, mit Edelsteinen besetzten Scheibe sich abhöben. Es ist als hinge ein glitzernder Teller an der Wand, der unbeweglich bleibt, mag die Figur frontal oder von der Seite gesehen sein. An dieser Behandlung des Nimbus hatte noch Masolino festgehalten. Masaccio, vom rein Ornamentalen abgehend, macht ihn zu einem beweglichen Ding, das über den Köpfen der Gestalten schwebend jeder ihrer Bewegungen folgt. Schon dieses kleine Detail weist darauf hin, daß aus der Flächenkunst eine Raumkunst geworden ist, die Figuren sind keine ornamen-

talen Liniengebilde mehr. Sie haben Volumen, sie sind Körper im Raum. Also muß auch der Heiligenschein, aus seiner rein ornamentalen Rolle heraustretend, nun in perspektivischer Verkürzung gegeben werden, als ob er körperhaft im Raume schwebe.

Die Frage ist nur, ob in diesen Dingen Masaccios Größe liegt, ob man ihm nicht unrecht tut, wenn man seine Werke als früheste Paradigmen des Renaissancestils hinstellt. Denn über dem, was er mit den späteren Quattrocentisten gemein hat, darf man auch das nicht übersehen, was ihn von den folgenden trennt. Episodische Details, zeitgenössische Moden und Bildnisköpfe, wie sie so zahlreich schon bei Masolino vorkommen, werden mit Recht als Neuerungen des Quattro-



Masaccio, Die Auferweckung des Königssohnes. Florenz, Carmine.

cento verzeichnet. Masaccio hat davon nichts. Der Gebrauch, den er von Bildnissen macht, ist sehr beschränkt. Jedenfalls ist er weit von aller wörtlicher Übersetzung des Modells entfernt. Er vereinfacht, gibt statt der individuellen Einzelzüge eine machtvolle, dekorativ wirksame Synthese. Auch das zeitgenössische Kostüm erscheint fast nie, ist wenigstens durchaus auf die Menschen, die Bettlerfiguren in dem Bilde der Almosenspende und den Zöllner im Zinsgroschenbilde, beschränkt, während die Heiligen nach wie vor die antike Toga tragen, deren Faltenwurf er in dekorativer Großartigkeit gestaltet. Sittenbildliche Episoden, augenfällige perspektivische Kraftleistungen kommen nicht vor. Er versteht wohl schwierige Probleme zu lösen, aber vermeidet sie lieber, um durch nichts den ruhig großen Linienfluß zu stören. Sein Studium erscheint als ununterbrochene Übung des Auges, nur die großen dekorativ ausdrucksvollen Linien, die Macht der Konturen, den Rhythmus der Bewegung sehen zu lernen. Klarheit der

Komposition unter Vermeidung aller vom Hauptziel abschweifenden amüsanten Einzelheiten ist seine erste Sorge. Selbst als Landschafter bleibt er allen naturalistischen Einzelheiten fern, begnügt sich mit ernsten, majestätischen Linien. Seine Größe liegt nicht in seinem Naturalismus. Sie liegt in der abgeklärten Ruhe, der grandiosen Einfachheit, dem stilvoll feierlichen Zug seiner Werke. Es ist, mit mehr Sicherheit in der Raumdarstellung verbunden, noch immer der heroische Stil, wie ihn hundert Jahre vorher Giotto geschaffen hatte. Und wie er hundert Jahre später von neuem geboren wurde. Denn zwischen Masaccios Zinsgroschenbild und der Apostelberufung, die Raffael für die Teppiche zeichnete, ist fast kein Unterschied. Die Meister des Quattrocento verwendeten all ihre Kraft darauf, die Vielgestaltigkeit des Kosmos in ihren Bildern zu spiegeln. Dann, als man durch das Labyrinth der Natur hindurchgegangen war, kam wieder die Sehnsucht, in den Schacht der Einfachheit einzufahren. Da war es kein Zufall, daß die Meister des Cinquecento gerade Masaccio zu ihrem Führer erkoren. Als damals die Reaktion gegen den naturfreudigen, in Einzelheiten schwelgenden Realismus des Quattrocento begann, strömten die jungen Maler in der Brancaccikapelle wie in einer Universität zusammen. Hier erhielt Michelangelo von Torregiani den berühmten Faustschlag, der seine Nase platt drückte. Hier fertigte Raffael jene Kopien, die er später in seinen römischen Bildern verwendete. Auch sie bewunderten in Masaccio nicht den Realisten, sie bewunderten dasjenige, was er von Giotto in die neue Zeit herübergerettet hatte: die hohe Getragenheit, die feierliche Monumentalität seiner Werke. Von Masaccio lernten sie die Gesetze des großen Stils. Als der Giotto des Quattrocento ist er das Verbindungsglied zwischen dem Monumentalstil des Mittelalters und dem der Klassik.

Die ersten Realisten.

Bis hierher bietet also das 15. Jahrhundert nichts Neues. Erst nachdem es mit der Vergangenheit sich auseinandergesetzt, die lyrische Stimmungsmalerei des Trecento und die Giottosche Monumentalkunst



Antikes Tierbild. Mosaik im Vatikanischen Museum.

hatte ausklingen lassen, lenkt es in andere Bahnen ein. Es treten Künstler auf, die, ohne jeden Zusammenhang mit der Vergangenheit, ganz von vorn anfangen, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farbe erst für sie erfunden. Und nun folgt Schlag auf Schlag. Es kommt ein Umwandlungsprozeß, wie wir ihn gleich rapid kaum in der Gegenwart erlebten.

Über Pisanello: Heiss: Les médailleurs de la Renaissance, Band I, Paris 1881. — Über Gozzoli: Wingenroth: Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, Heidelberg 1897. — Über Fra Filippo Lippi: Strutt, London 1901.

Betrachtet man die einzelnen in chronologischer Reihenfolge, so hat man zunächst bei einem Meister zu verweilen, der, aus Verona gebürtig, als vielbeschäftigter Wanderkünstler ganz Italien durchzog: bei Vittore Pisano, genannt *Pisanello*. Bei ihm zeigt sich ganz besonders deutlich, daß es eine religiöse Malerei während des Quattrocento eigentlich nur noch der Etikette nach gab. Die ganze Kunst dieses sinnenfrohen Jahrhunderts war ein großes Kompromiß. Das, was die Künstler malen wollten, war die Schönheit des Lebens, und das, was sie malen mußten, waren die Themen der Bibel. Nur in Zeichnungen



Pisanello, Rehe. Aus seinem Skizzenbuch. Paris, Louvre.

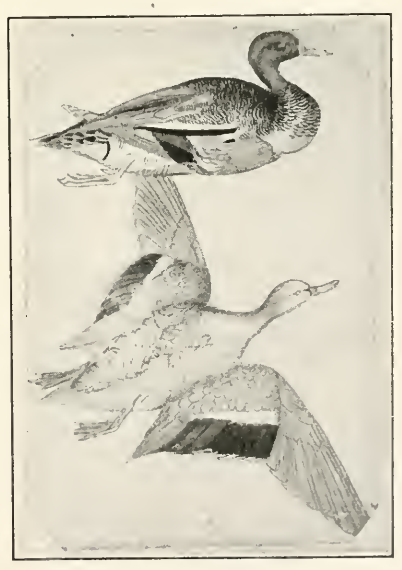


Pisanello, Pferde. Aus seinem Skizzenbuch. Paris, Louvre.

hatten sie freie Hand. Hier konnten sie von dem sprechen, was sie selber reizte. Also können solche Blätter über die wahren Absichten der Meister besser als die Bilder unterrichten. Was hat Pisanello gezeichnet? Nun, es handelt sich um Modeblätter und Tierstudien. Ein Watteau der ausklingenden Gotik, zeichnet er die stutzerhaften Kostüme seiner Zeit: kokette Mäntelchen und Trikots, enorme Hüte und zierliche Schnabelschuhe. Mit fast noch größerem Eifer zeichnet er Tiere. Es wäre ja falsch, zu sagen, daß er der erste große Tierzeichner gewesen sei. Denn man würde dann die Antike unterschlagen. Was für fabelhafte Tiere, Löwen, Stiere, Leoparden und Rehe sind allein im Haus des Lucrezio Frontone in Pompeji zu sehen. Auch die mittelalterliche Kunst ist an stilisierten Tierbildern reich. Man denke an die Kapitäle der gotischen Pilaster, an die Evangelistensymbole oder an den geflügelten Löwen des Marcus, der in der venezianischen Kunst nicht nur als Attribut dieses Heiligen, sondern auch als selbständiges


Pisanello, Füchse. Aus seinem Skizzenbuch. Paris, Louvre.

Tierbild vorkommt. Giotto malte die Sperlingspredigt des Franziskus. Niccolo Pisano brachte auf seiner Kanzel Pferde, Giovanni Pisano Kühe, Esel und Schafe an. Taddeo Gaddi in seinem Bild der Verkündigung an die Hirten malte sehr hübsch einen Hund, der scheu nach der himmlischen Erscheinung aufblickt. Im Trionfo della morte zeigen die Pferde und Hunde eine erstaunliche Sicherheit der Naturbeobachtung. Desgleichen ist Jacopo d'Avanzo in Padua ein bedeutender Tiermaler gewesen, der in seinem Bilde der Anbetung der Könige Pferde und Kamele sehr naturwahr malte. Hinsichtlich des Quattrocento genügt es, an die Pferde und Widder zu erinnern, die auf Brunellescos und Ghibertis Opferung des Isaak vorkommen. Doch immerhin, das sind Einzelheiten. Systematisch hat sich von den früheren Meistern keiner mit den Tieren beschäftigt. Pisanello tat es. Die Blätter seines im Louvre bewahrten Skizzenbuches sind von erstaunlicher Modernität. Er zeichnet Pferde, wie sie die Zähne fletschen und die Nüstern blähen, alte, müde Gäule in den verschiedensten Stellungen, Rehe, wie sie lauschend die Ohren spitzen. Doch nicht nur in der Ruhe zeichnet er die Tiere, er sucht die flüchtigsten Bewegungen zu erhaschen. Man sieht Gazellen dahinhüpfen, Löwen sich bekämpfen, Affen lauernden


Pisanello, Wilde Enten. Aus seinem Skizzenbuch. Paris, Louvre.



Pisanello, Hasen. Aus seinem Skizzenbuch.
Paris, Louvre.

Schrittes dahinschleichen, Hasen in gestrecktem Lauf durch die Landschaft eilen, Füchse mit den Füßen scharren, um Maulwürfe auszugraben, Fischreiher den Hals ausstrecken, um Frösche aufzupicken, Enten schwerfällig dahinwatscheln und dann im schnellen Flug sich erheben. Ja, es genügt ihm nicht, das Bewegungsmotiv ein einziges Mal zu zeichnen. Drei-, vier-, fünfmal setzt er an, bis er den schlagendsten Ausdruck gefunden hat. Von allen Seiten umkreist er die Tiere, um die Ansicht zu erhaschen, die ihm die charakteristischste scheint. Es sind Bewegungen festgehalten, wie nur das schärfste Auge sie sieht, Motive gegeben, wie sie dem modernen Maler erst die Momentphotographie zeigte. Alle chronologischen Grenzen sind verwischt. An die erstaunlichen Entenstudien des Schotten John Crawhall, an die Hasen und Füchse des Bruno Liljefors kann man ebenso denken, wie an die Blätter der Japaner. Und so leicht es möglich ist, daß Pisanello von selbst auf solche Studien gelangte, ist doch auch denkbar, daß er tatsächlich durch japanische Blätter angeregt wurde, die in Venedig, wo er längere Zeit sich aufhielt und das ja mit dem Orient in engster Fühlung war, leicht in seine Hände gelangen konnten. Jedenfalls hat er in der abendländischen Kunst seiner Epoche keinen Rivalen. Selbst Dürer hat das Tier nie in der Be-



Pisanello, Kostümstudien.
Aus seinem Skizzenbuch. Paris, Louvre.

wegung, nur in der Ruhe gegeben. Einige Tierstudien Leonardo da Vincis sind die einzigen Erzeugnisse, die mit den seinen verglichen werden könnten.



Pisanello, St. Georg. Verona, S. Anastasia.

Und kennt man diese Zeichnungen Pisanellos, so kennt man auch seine Bilder. Ein größerer Gegensatz als der zwischen Masaccio und Pisanello läßt sich nicht vorstellen. War Masaccio einfach und groß, so vertieft sich Pisanello in die bunte Viel-





Pisanello, St. Georg. Detail.



Pisanello, St. Georg. Detail.

gestaltigkeit der Dinge. Monumentale Gedanken hat er nicht auszusprechen, aber mit feinem, frischem Blick betrachtet er die Dinge und die Menschen. Lachende Landschaften dehnen sich aus. Statt biblischer Geschichten werden ritterliche Aufzüge und Jagden gegeben.



Pisanello, Verkündigung. Verona, San Fermo.

Rebhühner und Drachen, Hunde und Pferde mischen sich in die ehrbare Versammlung der Heiligen, die in ihren stutzerhaften, enganliegenden Kostümen eher aus Boccaccio als aus der Bibel zu stammen scheinen. Einige Fresken in Verona kommen zunächst in Betracht. In dem Georgsbild von Santa Anastasia hat er sich das Thema so zurechtgelegt, daß er darstellt, wie der Heilige von der Prinzessin, die er befreite, sich verabschiedet. Die junge Dame, ein Wesen von watteauhafter Grazie, hat ihm das Geleit vor die Stadt gegeben. Dort stehen die Pferde bereit. Das dicke Schlachtroß des Heiligen nimmt, vom Rücken gesehen, den Mittelpunkt ein. Daneben sieht man die Pferde des Trosses und allerhand Hunde. Doch es genügte ihm noch nicht, die Szene auf diese Weise zu einem Ritterbild umzumodeln. In seiner Freude, Tiere zu zeichnen, läßt er auf dem Felsen des Hintergrundes noch Steinböcke herumklettern. Auf seiner Verkündigung in San Fermo sieht man im Hintergrund das Bett Marias. Zu ihren Füßen ist ein reichgemusterter orientalischer Teppich ausgebreitet. Der Engel trägt einen Blumenkorb und neben den beiden Gestalten treiben sich ein Schäfchen und zwei



Pisanello Verkündigung. Verona, San Fermo.



Pisanello, Anbetung der Könige. Berlin.

Tauben herum, als Symbole der Unschuld Marias ja berechtigt, doch von Pisanello weniger aus symbolischen als aus zoologischen Gründen beigefügt. Desgleichen verraten seine Tafelbilder, daß er im Grunde seines Herzens weit mehr als Tiermaler denn als Sänger des biblischen Epos sich fühlt. In der Madonna des Museo Civico in Verona sitzt Maria vor einer Hecke, in deren Astwerk Stieglitze und Rotkehlchen spielen, und zu ihren Füßen hat ein großes Rebhuhn sich aufgestellt. Auf dem Berliner Bilde mit der Anbetung der Könige haben die drei Weisen, um das Christkind zu besuchen, alle ihre Pagen und Stallmeister, ihre Jagdhunde und Jagdfalken mitgenommen. In der Hütte sieht man, dem Bibeltext gemäß, Ochs und Esel. Doch außen am Pfosten sind überdies noch Kamele angebunden. Auf dem Dache sitzt ein Pfau, der sein schillerndes Gefieder zeigt. In der Luft kämpfen Reiher. Eine Landschaft vom Gardasee mit Villen und Weinbergen dehnt sich ringsum aus, wo auf den Abhängen Herden weiden. In dem Bilde der Londoner Nationalgalerie, das Antonius und Georg darstellt, ist Georg ein eleganter junger Herr in der



Pisanello, Antonius und Georg.
London, Nationalgalerie.

Ritterrüstung der Zeit. Man könnte an Lionello d'Este denken. Zu seinen Füßen liegt der Drache; zu Füßen des Antonius ein großes Schwein, zwar das Symbol des Heiligen, doch zu einer Größe ausgewachsen, die es als bloßes Attribut nicht zu haben brauchte. Zwei Pferdeköpfe ragen rechts in das Bild herein. Auch als er die Bekehrung des Eustachius malte, begnügte er sich nicht, den Ritter zu zeigen, dem der Hirsch mit dem Kruzifix erscheint. Der Nimrod hat eine Meute von



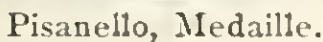
Pisanello, St. Eustachius. London, Nationalgalerie.

sieben Hunden der verschiedensten Gattungen bei sich. Einer hetzt einen Hasen. Zwei Hirsche weiden auf den Triften. Der Wald ist mit Bären und Kaninchen bevölkert. In der Luft fliegen Fischreiher und in einem Tümpel baden Enten. Daß er auch seine Medaillen dazu benutzte, um auf der Rückseite stilisierte Tiere — Adler, Löwen, Greifen, Elefanten und Pferde — anzubringen, braucht nicht betont zu werden.

Das ist das zweite Gebiet von Pisanellos Tätigkeit, auf dem er ganz besonders exzellierte. Das Porträt sonderte sich, wie oben ausgeführt wurde, zu Beginn des 15. Jahrhunderts als selbständige Gattung von der religiösen Kunst ab. Teils in Büsten, teils in Medaillen ließen die Vornehmen ihre Bildnisse herstellen. Und diese Medaillenkunst an der Hand antiker Denkmünzen wieder zum Leben erweckt zu haben, ist der Ruhm Pisanellos. Als geschätzter Medailleur durchwanderte er alle Städte Italiens von Verona und Venedig bis Rom, um die Köpfe der Berühmten und Hochgestellten — der Alfonso und

Lionello d'Este, des Lodovico Gonzaga, des Sigismondo Malatesta, des Vittorino da Feltra u. a. — in jenen Schaumünzen festzuhalten, die heute zu den Glanzstücken der Münzkabinette gehören, da sich darin naturalistische Kraft mit so seltsamer antiker Schönheit verbindet. Man muß nur beachten, wie fein das Verhältnis des Kopfes zum Raum und der ornamentale Wert der Beischrift berechnet ist, dann findet man, daß noch die Medailleure der Gegenwart von diesen Meisterwerken der Raumeinteilung vielerlei lernen können. Und interessant ist weiter, zu sehen, wie dieser Medaillenstil auch den Stil von Pisanellos gemalten Porträts bestimmte. In den Niederlanden, wo zur selben





Pisanello, Medaille.



Pisanello, Medaille.

Zeit Jan van Eyck die ersten Bildnisse malte, wurden die Menschen in Dreiviertelansicht oft vor einem räumlichen Hintergrund dargestellt. Auch in den italienischen Bildnissen sind, soweit es um Assistenzfiguren in Kirchenfresken sich handelt, die Köpfe in den verschiedensten Stellungen gegeben. Pisanello dagegen glaubte stilvoll zu sein, wenn er auch in seinen Bildnissen die Köpfe wie auf Geldstücken in scharfer Profilstellung sich von einem festen, neutralen Grunde abheben ließ. Sowohl in dem Porträt des Lionello d'Este in der Sammlung Morelli in Bergamo wie in dem einer estensischen Prinzessin, das im Louvre bewahrt wird, hat er nicht wie Jan van Eyck die Dreiviertelansicht, sondern scharfes Profil gewählt. Plastisch herausziseliert sind die Umrisse. Mag die Folie eine einfarbige Masse oder ein gemusterter Vorhang oder eine Hecke mit stilisiertem Blumen- und Rankenwerk sein — eine räumliche Wirkung ist nicht angestrebt, sondern die Köpfe sind so gegeben, daß sie wie auf Reliefs und Schaumünzen auf einem raumlosen, gleichsam metallischen Grunde ruhen.

Pisanello stammte aus Verona und hat in den verschiedensten Orten gelebt, wohin seine Aufträge ihn riefen. Doch wenn man fragt,


Pisanello, Porträt einer estensischen Prinzessin. Paris, Louvre.

welche Stadt nun mehr und mehr der eigentliche Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens wurde, so lautet die Antwort: Florenz. Hier, wo Cosimo de' Medici an der Spitze des Staates stand, wo die Strozzi, Bardi, Rucellai, Tornabuoni, Pitti und Pazzi durch die Kunst ihr junges Wappen vergoldeten, wurden der Malerei Aufgaben wie nirgends in der Welt gestellt. Aber auch das wissenschaftliche Zentrum Italiens war Florenz geworden. All die großen Gelehrten, Anatomen und Mathematiker, die durch Cosimo de' Medici berufen waren, arbeiteten mit den Künstlern Hand in Hand. Ein wissenschaftlicher Geist durchzieht das Schaffen. Und nur dieser Geist war fähig, all die rein theoretischen Aufgaben zu lösen, die das Jahrhundert stellte. Nur weil in Florenz Künstler tätig waren, die — fast mehr Gelehrte als Maler — mit fanatischem Eifer sich der Lösung einzelner Probleme widmeten, ihre ganze Lebenskraft daran setzten, in die formenbildende Werkstätte der Natur einzudringen, konnte die Malerei des Quattrocento ihre rapiden Fortschritte machen. Erst auf dem Fundament, das diese florentinischen Forscher legten, konnte sich überhaupt das Gebäude der modernen Malerei erheben.


Pisanello, Porträt des Lionello d'Este. Bergamo.

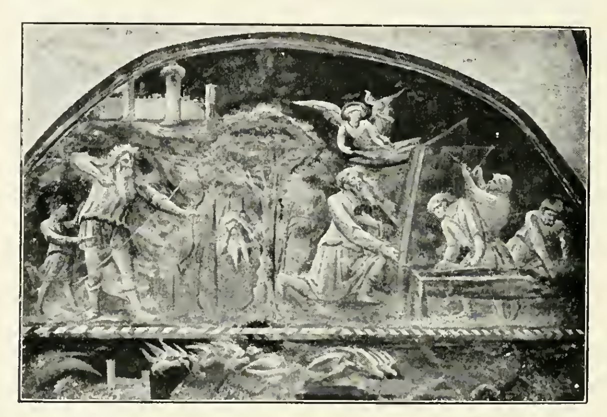
Das erste wichtigste Problem war die Perspektive. Denn gerade diese Dinge waren ja für die frühere Kunst noch nicht in Frage gekommen. Auf den mittelalterlichen Werken hoben die Gestalten sich in ornamentalem Umriß von dem Nichts, von goldenem oder blauem

Grunde ab. Giotto hatte zwar die Geschehnisse, die er darstellte, in Landschaften oder Baulichkeiten verlegt. Doch über den Teppichstil ging auch er nicht hinaus. In die Tiefe zu gehen, die Personen auf mehrere Pläne zu verteilen, lag nicht im Programm seiner Kunst. Er übersetzte das Weite in das Flächenhafte. Selten sind bei ihm Figuren hintereinander aufgestellt. Sie sind in einer Reihe nebeneinander im Sinne des klassischen Reliefstils geordnet. Wenn sie ausnahmsweise hintereinander stehen, wird das Gefühl des Raumes nicht vermittelt. Man glaubt, daß die hinteren Gestalten über den vorderen stünden. Desgleichen sind die Baulichkeiten nicht als die Räume gedacht, in denen die Menschen sich bewegen. Sie sollen die Lokalität nur symbolisch andeuten, in ornamentalem Linienspiel die Figuren umrahmen. Nun handelte es sich darum, die dritte Dimension zu erobern, die Malerei aus einer Flächenkunst zu einer Raumkunst zu machen. Das hatten instinktiv zuweilen die Nachfolger Giottos versucht. Doch sobald sie es versuchten, kamen sie über ein ungewisses Tasten nicht hinaus. Noch Masaccio folgte, so genial die Aufgaben gelöst sind, doch empirisch seinem Gefühl. An die Stelle dieses Tastens mußte klare, wissenschaftliche Erkenntnis treten. Das richtige Verhältnis der Figuren im Raum, wie die weitere Ausbildung der Landschaft war erst möglich, nachdem die perspektivischen Regeln feststanden. So widmen sich die größten Geister zunächst diesen Fragen. Eine Zeit wissenschaftlich detaillierter Untersuchungen beginnt, die darauf ausgehen, die Gesetze festzulegen, die es überhaupt erst ermöglichten, die Fläche zum Raum umzudichten. Heute lernt ja das jeder Akademieschüler. Aber was jetzt Gemeingut ist, mußte einmal, bevor es künstlerisches Besitztum werden konnte, durch große Geister erobert werden. Es ist ein Unterschied, ob man den Faust auswendig weiß, oder ob man ihn dichtet.

Brunellesco, der große Baumeister, schafft die Grundlage. Unterstützt von dem Mathematiker Paolo Toscanelli, stellt er als erster den Satz auf, daß die Objekte desto kleiner erscheinen, je mehr sie sich vom Auge entfernen, und liefert den Beweis in einer Zeichnung, die den Platz des Baptisteriums darstellte. Damit war der Weg eröffnet, er wurde weiter verfogt. 1435 vollendete Leo Battista Alberti seinen Traktat über die Malerei, worin er die Regeln, die Brunellesco praktisch gefunden und geübt hatte, theoretisch begründete und erweiterte. Er hat das bisher nur mündlich Überlieferte als erster in schriftliche Fassung gebracht und das Quadratnetz erfunden, das es ermöglichte, die kompliziertesten Aufgaben mit mathematischer Genauigkeit zu lösen. Die Wirkung war ungeheuer. Ghiberti suchte in der Reliefkunst mit den Möglichkeiten der Malerei zu wetteifern. Er, der sonst

so klassisch empfindende Meister, verstieß mit Bewußtsein gegen die Regel des klassischen Reliefstils, um auch seinerseits in die Tiefe gehen zu können. Die Intarsiatoren nahmen Albertis Erfindung zum Ausgangspunkt einer neuen Richtung des Kunstgewerbes. Daß für die farbigen Holzinkrustationen der Möbel lange Zeit Darstellungen beliebt waren, die nichts als perspektivische Paradigmen sind, zeigt deutlich, welche Wichtigkeit das Quattrocento der neuen Wissenschaft beilegte.

Als Maler setzt *Paolo Uccello* an diesem Punkte ein. Vasari erzählt, Uccello habe seinen Beinamen deshalb erhalten, weil er trotz



Uccello, Noah läßt die Arche bauen. Florenz, Santa Maria Novella.

seiner Armut eine ganze Menagerie, darunter seltene Vögel, sich hielt. In diesem Studium der Tiere, das so bezeichnend ist für das Quattrocento, berührt er sich also mit Pisanello. Doch namentlich war seine Tätigkeit die, daß er zusammen mit seinem Freunde, dem Mathematiker Antonio Manetti, die perspektivischen Regeln in ein festes Lehrgebäude brachte. In einer im Louvre befindlichen Tafel mit den Bildnissen der fünf Männer, die er für die bedeutendsten Italiens hielt, hat er, charakteristisch genug, außer Giotto, Brunellesco und Donatello auch sich selbst neben dem Mathematiker Manetti dargestellt. Ein erfreulicher Künstler ist er nach alledem nicht. Er ist ein Mathematikprofessor, der sich unter die Maler verirrte. Doch es hat etwas Rührendes, einen solchen Arbeiter zu sehen, der über seinen Problemen zum Sonderling wird, die ganze Welt vergißt, Nächte hindurch über seinen Untersuchungen brütet. Was kümmert ihn das Leben! Was kümmert ihn Malerei! Wenn irgend möglich, hält er seine Bilder monochrom. Muß er sie farbig ausführen, so ist ihm gleichgültig, ob seine Pferde grün, die Felder azurblau und die Städte rot sind. Denn

die Aufgabe, die ihm das Schicksal gestellt, ist nur die Lösung perspektivischer Fragen.

So schildert er, als er die Sündflut im Kreuzgang von Santa Maria Novella malt, nicht die Schrecken einer Weltüberschwemmung, was jeder Giottist gekonnt hätte. Er stellt sich Probleme, die — nur der Schwierigkeit halber aufgesucht — das Ganze wie die Illustration eines perspektivischen Lehrbuches erscheinen lassen. Die Hauptsache ist ihm, zu zeigen, wie die Arche, die Noah gebaut, kubisch geformt sein muß und in welcher perspektivischen Verkleinerung die weißen Vögel gegeben werden müssen, die über dem Meeresspiegel schweben. Im Gegenstück dazu, dem Opfer Noahs, läßt er ein Wesen, das Gott Vater

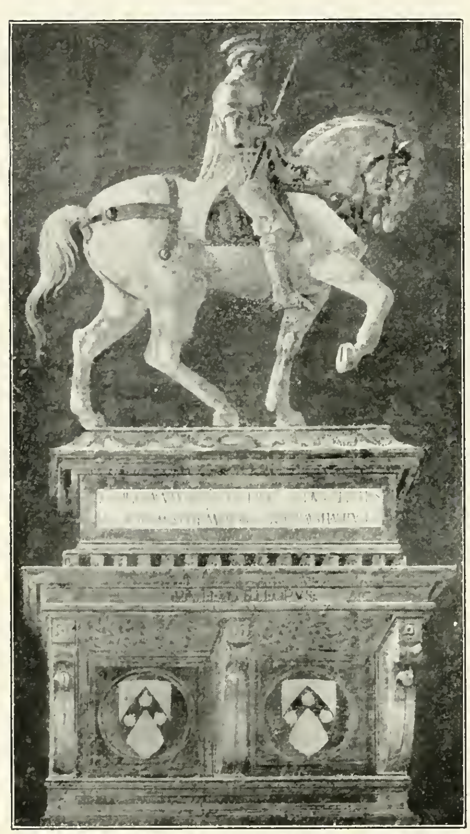


Uccello, Reiterschlacht. Florenz, Uffizien.

darstellen soll, kopfüber aus den Wolken herabfallen, nur um festzustellen, in welcher perspektivischen Verkürzung etwa jemand zu zeichnen wäre, der von einem Gerüst herabstürzt. In der Vertreibung aus dem Paradies hält er ganz an der Baumkuchenform der Felsen fest, wie sie Giotto liebte. Es gibt auch keine Angst, keine Scham bei Adam und Eva. Stolz mag er namentlich auf den verkürzten Arm Adams gewesen sein, der, frontal gesehen, wie ein Fechter Deckung nimmt, um sich vor dem Schwert des Engels zu schützen.

Auch seine Schlachtenbilder erscheinen dem modernen Auge befremdlich. Sie ähneln mehr Karussellpferden als wirklichen, diese seltsam gefärbten, dickhalsigen Rosse, die sich da bäumen, mit den Hinterbeinen ausschlagen oder steif am Boden liegen. Doch das Wort Schlachtenbilder erinnert daran, welchem riesigen Umwandlungsprozeß man beiwohnt. Schon, daß solche profane Dinge überhaupt gemalt wurden, zeigt den Siebenmeilenstiefelschritt der Zeit. Und bedenkt man, daß Uccello auf einem Boden steht, auf dem er überhaupt keinen Vorgänger hatte, daß, was er anstrebte, erst im 16. Jahrhundert von Raffael und

Tizian, im 17. Jahrhundert von Salvator Rosa und Cerquozzi wieder aufgenommen wurde, dann erkennt man die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses kühnen fanatischen Geistes. Keine Eroberung geschieht auf einen Schlag. Neue Probleme aufwerfen ist verdienstvoller als Altes formvollendet nachbeten. Nur Geistern wie Uccello dankt es die florentinische Malerei, daß sie nicht gleich der altniederländischen stehen blieb, sondern immer neue Höhen erklomm. Uccello hätte es so einfach gehabt, seine Bilder friesartig anzuordnen, die Gestalten der Reiter im Profil zu geben. Doch das genügt ihm nicht. Er zeigt sie in den gewagtesten Verkürzungen, wie sie mit gefällter Lanze in das Bild hinein und aus dem Bilde heraus sprengen. Die Landschaft baut sich in ganz klar gesonderten Formenkomplexen auf. Durch die verschiedensten Dinge, Wege, Hecken, Alleen und Bäume, sucht er plastisch klar das Gelände zu gliedern. Die Blätter der Orangenbäume zeichnet er nicht nur in botanischer Treue ab, nein, er bemüht sich noch obendrein, mit der Scharfäugigkeit des Japaners die verschiedene Stellung all dieser Ästchen und Blättchen perspektivisch richtig zu geben. Liest man seine Biographie und betrachtet seine Werke, dann empfindet man Ehrfurcht vor diesem Märtyrer, der das Studium der Perspektive, der Blätter und Baumäste mit so fanatischer Einseitigkeit betrieb.



Uccello, Reiterstandbild des John Hawkwood.
Florenz, Dom.

Auch sein Reiterstandbild des Condottiere John Hawkwood, eines geborenen Engländers, der in florentinischen Diensten gestanden hatte, ist von epochemachender Bedeutung. Renaissancegeist und Reiterstandbild — das sind ja fast gleiche Begriffe. Wie in den Zeiten der

Antike sollten Reiterstatuen auf den öffentlichen Plätzen sich erheben, und da die Plastik noch nicht fähig war, die Aufgabe zu lösen, nahm man anfangs mit gemalten Reiterstatuen vorlieb. Alles ist in dem Bilde, das Uccello für den Florentiner Dom gemalt hat, von charaktervoller, monumentaler Haltung. Donatello lernte von ihm, als er 17 Jahre später die Statue des Gattamelata schuf. Noch Tizians Reiterbildnis Karls V. hat Uccellos Hawkwood zur Voraussetzung. Und seine erste Sorge war selbstverständlich auch hier, die Untersicht perspektivisch korrekt zu geben. Denn ein Werk, das für eine hohe Aufstellung bestimmt ist, muß in den Linien anders sein als ein Bild, das tief, in gleicher Höhe mit dem Betrachter, hängt. Diesen Augenpunkt hat Uccello sehr fein berechnet.



Andrea del Castagno, Reiterstandbild des Niccolo da Tolentino. Florenz, Dom.

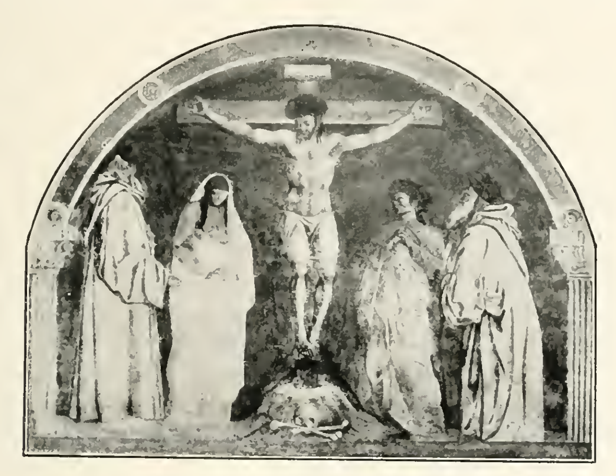
Das zweite Problem war, dieser neuen Zeit auch den neuen Körper, die neue Seele zu geben. Im Mittelalter fühlten sich die Menschen als Herde, die dem guten Hirten folgt. Demgemäß kannte auch die Kunst das Einzelwesen, die Besonderheit nicht. Ein gleichmäßiger, allgemeiner Schönheitstypus herrscht. Lange, schmächtige Gestalten stehen da, spiritualisierte Leiber, Seelen in körperlichem Gefängnis. Auch die Haltung ist gleichmäßig: jene zierliche, geschwungen ausgebogene Stellung; zimperliches Auftreten der Füße, die noch kaum wagen, den Boden zu berühren. Denn die Erde ist nicht das Heim des Menschen, sein Leben nur ein Wandern zur Ewigkeit. Man nennt ja Franziskus den seraphischen Heiligen, und die ganze Malerei des Quattrocento war eine seraphische Kunst: von einer gleichmäßigen, ätherischen Holdseligkeit.

Das 15. Jahrhundert bezeichnet den Sieg des Individualismus, das rücksichtslose Hervortreten des Einzelnen. Eine Fülle scharfumrissener Charaktere taucht plötzlich auf, kernige, aus ganzem Holz geschnitzte Persönlichkeiten, Gewaltnaturen, die ebensosehr in die Galerie der großen Männer wie in die der Verbrecher gehören. Charakter, Eigenart, Kraft, Energie sind die Schlagworte des Zeitalters. Diese neue Menschheit, alle jene knorrigen, markig-männlichen Gestalten, wie die Zeit sie geschaffen, mußten auf den Kunstwerken erscheinen. Liebte man vorher milde Schönheit, das Weibliche, Engelhafte, Zarte und Liebliche, Sanfte und Schmiegsame, so galt es jetzt, energische, kraftvolle Menschen zu schaffen. Auf den Bildern der älteren Meister waren die Männer sogar, obwohl sie Bärte haben, weiblich befangen. Jetzt galt es, an die Stelle des Biegsamen, Weichen das Eckige, Schroffe, männlich Entschiedene, Straffe und Urwüchsige, reckenhaft Gewaltige zu setzen. Die Gestalten, früher wie körperlos über der Erde schwebend, mußten feststehen auf den eigenen Füßen, verwachsen sein mit ihrer irdischen Heimat.

Aber nicht nur das Äußere der Menschen, auch ihr Empfindungsleben hatte sich geändert. Strahlte damals Demut und Hingebung aus schüchtern niedergeschlagenen Augen und mild verklärten Zügen, so sah man jetzt trotzige Gesichter mit gerunzelten Brauen. Die ganze Menagerie der Leidenschaften war entfesselt. Wie alle jene Tyrannen des Quattrocento rückhaltlos ihrem Dämon, sei es Sinnlichkeit, sei es auflodernder Jähzorn, folgten, so forderte man in der Kunst die Darstellung viel stärkerer Affekte, als die frühere Malerei sie gab. Es galt, die vorübergehende Bewegung, die wechselnde Gebärde aufzugreifen, die Leidenschaft darzustellen, wie sie konvulsivisch den ganzen Menschenleib durchschüttelt.

An diese Probleme waren Uccello und Pisanello noch nicht herangetreten. Denn für Uccello handelte es sich lediglich um perspektivische Fragen. Und wenn Pisanello die neuen Kostüme seines Zeitalters malte, so blieb er doch Gotiker in der zierlichen Art wie er die Menschen hinstellte. Noch erzählten seine Werke nichts von dem rauhen Atem des neuen Zeitalters und seiner breiten, ungezwungenen Gebärde, nichts von all den seelischen Untiefen, die sich plötzlich mit so elementarer Gewalt geöffnet hatten. Erst Donatello brachte der Plastik das neue Ideal. Man betrachte unter seinen Büsten den Niccolo da Uzzano mit seinem kurz geschorenen Brigantenschädel, dem Raubtierblick und der Adlernase. Man betrachte unter seinen Campanilestatuen den Poggio Bracciolini und den Zuccone mit ihren sehnigen Körpern und den wilden, vom Hauch des Terribile umwitterten Köpfen. Das war das neue Geschlecht, das jetzt auf den Schauplatz getreten war.

Und es ist bezeichnend, daß auf ein Extrem sofort das andere folgt. Je gröber und ungefüger das Individuelle sich zeigt, desto schöner erscheinen die Gestalten. So erklären sich all die absonderlichen Physiognomien, die in die Kunst Donatellos einziehen: derbe Proletarier mit ungeschlachten, ausgearbeiteten Formen, Bauern mit ehernen Knochen und scharfkantigen verwetterten Gesichtern, halbverhungerte alte Bettler mit schlaffen Muskeln und schlotterigem Leib, verwahrloste Kerle mit kahlem Schädel, struppigen Bartstoppeln und langen mus-



Castagno, Die Kreuzigung. Florenz Uffizien.

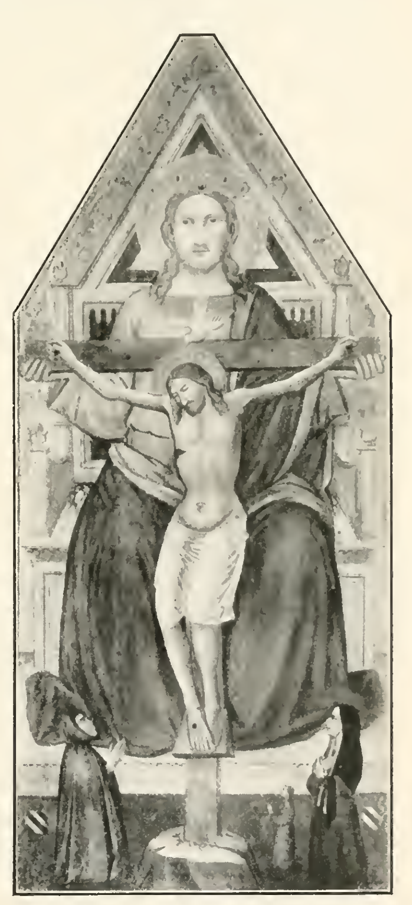
kulösen Armen. Standen früher die Personen zimperlich da, so ist jetzt jede Linie Nerv. In ihrem breitbeinigen, energischen Auftreten spiegelt sich der ganze Geist dieses knorrigen Jahrhunderts der Condottieri. Und namentlich unter der Gewalt der Leidenschaft, die sich nicht mehr demütig unterwirft, sondern ankämpft, ist der ganze Körper wie von Krampf durchbebt. In seinem Streben nach drastischer Mimik langt Donatello zuweilen beim Grimassierenden an. Nicht zufällig ist es, daß er die Gestalten der Magdalena und des Johannes so liebte. Denn hier ist beides vereinigt, was jene Zeit verlangt: ein Körper, dem das Leben alle Schwielen herber Naturwahrheit aufgedrückt, und dieses Formengerüst obendrein von den urtümlichsten Leidenschaften durchschüttelt.

Auch in die Malerei mußte dieser Hauch des Terribile kommen. Bei *Andrea del Castagno* ist er fühlbar. Die wichtigsten Werke dieses kühnen, unerschrockenen Meisters, der vor keiner Brutalität, vor keiner Übertreibung zurückbebte, wenn sie dazu beitrug, den Figuren mehr Charakter zu geben, sind leider nicht mehr vorhanden. Wir kennen nicht die Bilder der gehängten Mitglieder der Pazzi-

Verschwörung, die er an die Außenwand des Palazzo del Podestà malte. Wir wissen nichts von seinen Bildern aus dem Marienleben in Santa Maria Nuova, die wegen ihrer naturalistischen Derbheit das Entsetzen der vornehmen Akademiker des Cinquecento erregten. Man sah da, wie Vasari erzählt, zankende Bettler, deren einer dem anderen einen Krug auf dem Kopf zerschlug, ein Kind, das bei Marias Geburt mit dem Hammer an die Tür pochte, einen Zwerg, der einen Prügel zerbrach, und dergleichen. Doch auch die wenigen noch erhaltenen Werke genügen, um ihn als einen Meister erkennen zu lassen, der derbste, bäuerische Kraft mit großartiger statuarischer Wucht verbindet. Sein Fresko der Kreuzigung in der früheren Kirche San Matteo läßt gewiß an die Worte denken, die Brunellesco über den Kruzifixus des Donatello gesagt haben soll: „Du hast einen Bauer ans Kreuz geschlagen." Denn auch Castagnos Christus ist ein Bauer. Nichts hat er von dem ätherisch Feinen, das Fiesole der Christusgestalt verlieh. Aber dieser schwere, plumpe Körper ist mit der ganzen Kraft des Naturalismus in fast plastischer Durchbildung wiedergegeben. Man glaubt, ihn antasten zu können, glaubt stereoskopisch an den beiden Seiten vorbeizublicken. Und man fühlt auch, daß er schwer ist. Während die Gestalt auf Fiesoles Kreuzabnahme zu schweben scheint, ist hier das Gewicht der nach unten drängenden schweren Fleischmasse fühlbar. Und die Gestalten unter dem Kreuz: diese zwei hünenhaften Mönche, dieser Johannes und diese alte Maria, die wie eine glucksende Henne dasteht — das sind neue Menschen, die auch in ganz anderer Weise als die früheren Menschen klagen. Nicht mehr um die hieroglyphenhaften Gebärden Fiesoles handelt es sich. In diesen verkrampften Händen liegt eine Kraft, wie sie kein Meister vor Castagno malte.


Castagno, Dreieinigkeit. Florenz, S. Annunziata.

Auch sein Bild der Trinität in der Annunziata in Florenz erschreckt durch seine brutale Größe. Den Eindruck der Feierlichkeit will er nicht erwecken. Es handelt sich in erster Linie um das Problem der Verkürzungen. Er will eine Gestalt malen, die scharf nach unten, eine andere, die scharf nach oben blickt. Er will gleichzeitig bei der Gestalt des Kruzifixus, den Gott-Vater im Arm hält, den Eindruck suggerieren, daß der voluminöse Körper sich schwer herniedersenkt. Diese Probleme exemplifiziert er an Gestalten, denen alles Edle und Schöne fehlt. Der herniederblikkende Gott-Vater gleicht einem alten Banditen, der emporschauende Hieronymus jenen sehnig schlotterigen Gestalten, die man aus den Campanilefiguren des Donatello kennt. Trotzdem prägt das Werk durch sein schrecklich intensives Leben unabweislich dem Gedächtnis sich ein.



Pietro Cavallini, Dreieinigkeit.
Rom, Gal. Capitolina.

Seinem Abendmahl in Santa Apollonia fehlt selbstverständlich ebenfalls alles Edle. Denn er malt die Apostel nicht als schöne Philosophen, sondern als knorrige, wettergebräunte Fischer. Es ist auch nicht, wie bei Leonardo, eine einheitliche Handlung da. Jeder spricht mit seinem Nachbar. Mancher ist auch ganz mit sich beschäftigt. Die Hände machen zuweilen Gesten, deren Sinn und Zweck man nicht versteht. Und trotzdem dürfte Castagnos Abendmahl die gewaltigste Darstellung sein, die der Stoff bis auf Leonardo gefunden hat. Bei den Abendmahlsdarstellungen der älteren Meister sah man nur Figuren von gleichmäßig typischem Gepräge. Hier ist jede Gestalt ein Charakter von starrer, strammer Härte, von jener konzentrierten Lebensfülle, die in Donatellos Statuen geschnürt ist. Die Gesten sind oft nicht ganz deutlich. Dabei darf man aber nicht vergessen, daß Castagno überhaupt als erster an die individuelle Gestaltung der Gebärdensprache herantrat.



Spinello Aretino, Abendmahl.

Giotto hatte für alle Gefühle feststehende Hieroglyphen gehabt, die deutlich ausdrückten, was gesagt werden sollte, aber eben doch Hieroglyphen waren. Castagno bringt in alles ein weit individuelleres Leben. Einer öffnet entsetzt die Hände; einer ist erstaunt, einer läßt den Kopf zurücksinken, andere denken nach. Mit der individuellen Gebärdensprache verbindet sich die bewegteste Mimik. Schließlich darf nicht übersehen werden, daß er auch in der Ausbildung des Räumlichen einen enormen Schritt über seine Vorgänger hinaus tat. Bei Spinello Aretino waren die Gestalten körperlos in kleine Nischen gesetzt. Bei Ghiberti sah man sie raumlos aneinandergedrängt. Hier spielt sich die Szene in einem weiten Zimmer ab, und durch die Hufeisenform des Chorgestühls, auf dem die Apostel sitzen, wird der Eindruck der Tiefendimensionen noch verstärkt.

Zuweilen erreicht er sogar mit seinem Realismus einen großen, königlichen Stil. Denn sein Reiterporträt des Niccolo da Tolentino, das er als Gegenstück zu dem Werke Uccellos schuf, ist von trotziger Monumentalität. Während es bei Uccello mehr um Perspektive sich handelte, wird man hier durch eine hünenhafte Wucht gepackt, die schon an den Colleoni des Verrocchio streift. Und die Quintessenz seines Könnens hat er wohl in den kolossalen, jetzt im Museo Nazionale befindlichen Einzelgestalten niedergelegt, die er im Auftrag des Pandolfo Pandolfini für einen Saal von dessen Villa in Legnajo schuf und die — auch das ist für die Gesinnung der Renaissance bezeichnend — Be-



Castagno, Filippo Scolari. Florenz, S. Apollonia.



Castagno, Abendmahl. Florenz, Santa Apollonia.

rühmtheiten der Vergangenheit und der Gegenwart darstellen sollten. Die Auswahl, die sicher nicht von Castagno herrührt, ist seltsam getroffen. Neben Dante, Petrarca und Boccaccio sollten Farinata degli Uberti, laut Beischrift der Befreier seines Vaterlandes, Niccolo Acciajuoli, der Tetrarch von Achaja und Filippo Scolari dargestellt werden, ein Florentiner, der in magyarischem Kriegsdienst, auch im Kampf mit den Türken dem Namen seiner Vaterstadt Ehre gemacht hatte. Dazu kommen drei Frauen: Esther „die Befreierin ihres Volkes", Tomyris „die Rächerin ihres Sohnes und Befreierin ihrer Heimat" und die kumäische Sibylle. Castagno hat mit den Idealgestalten und den großen Toten sehr wenig anzufangen gewußt. Er läßt sie statuenhaft mit Büchern oder Lanzen dastehen. Aber zwei gehörten der Gegenwart an und es waren obendrein Condottieri. In diesen beiden Gestalten hielt er sich schadlos für das, was ihm sonst an dem Auftrag wenig zusagte. Farinata degli Uberti, in einen schweren Eisenpanzer gehüllt, steht ruhig da, die eine erzgepanzerte Faust in die Seite gestemmt, die andere auf den Degen gestützt. Und Filippo Scolari, Pippo Spano genannt, der Kerl mit dem Mongolenschädel, der dasteht mit gespreizten Beinen, den



Castagno, Farinata degli Uberti. Florenz, S. Apollonia.

krummen Säbel in beiden Händen, trotzig, ein Felsen gleichsam, den niemand umrennt — wirkt er nicht wie der fleischgewordene Geist des Quattrocento, wie eine Verkörperung dieser elementaren, an Kunst und Leidenschaften gleich großen Zeit? Terribile, jenes oft mißbrauchte Wort — auf Castagno paßt es. Er ist, neben Donatello, der König jenes gewaltigen Zeitalters, das die Rusticamauern des Palazzo Pitti auftürmte.

Das dritte Gebiet, das Studium erforderte, war die Farbe. Gewohnt im Fresko sich zu bewegen, hatte man der Technik der Tafelmalerei anfangs wenig Aufmerksamkeit geschenkt und war deshalb noch weit entfernt, jene Leuchtkraft zu erzielen, die an niederländischen, nach Italien gelangten Bildern bewundert wurde. Hier einzugreifen war ein Künstler berufen, der aus der Stadt stammte, wo später der italienische Kolorismus seine höchsten Triumphe feierte: aus Venedig. *Domenico Veneziano,* der Pisanellos Fresken im Dogenpalast hatte entstehen sehen, dem Meister dann nach Rom gefolgt war und schließlich in Florenz sich niederließ, soll der erste gewesen sein, der unabhängig von den Niederländern in der Farbenmischung experimentierte. Obwohl seine Tafeln in Tempera gemalt sind, wußte er durch eine Veränderung der Technik, wobei es sich um einen starken Zusatz von Leinsamenöl gehandelt zu haben scheint, die Leuchtkraft seiner Farben sehr zu heben und einen eigentümlichen Glanz und Schimmer, einen weichen, emailhaften Schmelz zu erreichen. Man steht vor der interessanten Tatsache, daß ein Venezianer, der aus seiner Heimat den an Mosaiken geschulten Sinn für Farbe mitgebracht hatte, schon im Beginne des Jahrhunderts in diesem zeichnerisch strengen, plastisch denkenden Florenz die nämlichen stark koloristischen Wirkungen anstrebte, die später zu Bellinis Tagen die venezianischen Maler beschäftigten.



Domenico Veneziano, Madonna mit Heiligen.
Florenz, Uffizien.

Sogar in der Empfindung ist der Venezianer kenntlich. Denn die schroffen Züge, die zuweilen in Domenicos Altartafeln hervortreten, dürfen nicht verleiten, ihn für einen wilden Naturalisten im Sinne

Castagnos zu halten. Das Verhältnis beider ist ein gegenseitiges Nehmen und Geben. Welche Anregungen Castagno durch Domenico erhielt, spricht sich in den koloristischen Experimenten aus, die er zuweilen, besonders in der Kreuzigung machte. Es hieß sogar, er habe ihn umgebracht, weil er neidisch auf seine koloristischen Erfolge gewesen sei. Domenico andererseits legte das Gewand Castagnos an, als er seine Heiligen Johannes und Franziskus in Santa Croce malte. Das scheint ein ganz grimmer Realismus. Als ausgemergelter, in ein zerlumptes Tierfell gehüllter Wüstenprediger ist, wie bei Donatello, Johannes dargestellt. Dieselbe mongolische Sträflingsgestalt kehrt in dem Madonnenbild der Uffizien wieder. Trotzdem entsprach dieses knorrig Bäurische sehr wenig der Natur des Meisters. Weit mehr als heroische Wucht lag ihm das Zierliche. Das Madonnenbild der Uffizien ist trotz der Johannesfigur eine Harmonie in weiß von sehr feinem, stillem Zauber. In seinem Berliner Bild mit dem Martyrium der Lucia, das er so hübsch auf ganz helle Töne gestimmt hat, ist das zarte Profil Lucias sehr pikant gegeben. Und seine Bildnisse sind gerade wegen dieses femininen Zuges etwas Einziges in der Kunst des frühen Quattrocento. Als Schüler Pisanellos hält er selbstverständlich am Medaillenstil fest. In scharfer Profillinie ruhen die Köpfe auf dem blauen, gleichsam metallischen Grunde auf. Aber in diese gemalten Medaillen weiß er gleichwohl einen seltsam bestrickenden Charme zu legen. Namentlich das wundervolle Bild der kleinen Bardi, das sich im Museo Poldi Pezzoli befindet, kommt, wenn von solchen Bildnissen Domenicos gesprochen wird, in Erinnerung. Mit zärtlicher Verliebtheit hat er hier die reizvolle Profillinie des gaminhaften Köpfchens, den feinen Schwanenhals, das blonde, perlengeschmückte Haar, das Auge mit dem freien backfischhaften Blick gezeichnet. Die ganze knospenhafte Frische weiblicher Jugend ist mit feinfühligem Verständnis interpretiert, zu einer Zeit, als die übrigen Porträtisten so herb waren, sich nur wohl fühlten, wenn es galt, alte verrunzelte Gesichter, charaktervolle Häßlichkeit in schroffem Realismus wiederzugeben. Dieselbe junge Dame, nur ein



Domenico Veneziano, Martyrium der hl. Lucia. Berlin.



Lippo Memmi, Madonna. Berlin.

paar Jahre älter, begegnet auf dem Profilporträt der Berliner Galerie. Dort der Backfisch, die Braut, noch gaminhaft spröde, hier ernster, ein wenig voller die junge Frau. Da wohl noch mehrere Mädchenporträts, die unter anderen Namen in den Galerien verstreut sind, von Domenico herrühren, so erscheint er inmitten der männlichen Florentiner Kunst als feminin, als der erste, der die Grazie der Jugend, den Reiz zarter Weiblichkeit fühlte. Venedig, dessen ganze Kunst später — in Tizians und Palmas Tagen — sich zu einem Hymnus auf das Weib gestaltete, brachte schon im Beginne des Jahrhunderts den ersten Mädchenporträtisten hervor.

Freilich, den ganzen Kunstbedarf ihrer Zeit zu decken, waren so ringende, mit Problemen beschäftigte Geister nicht imstande. So treten neben die Eclaireurs die Profiteurs, neben die Forscher die Popularisierer. Jene kannten keine Zersplitterung, keine Tätigkeit auf verschiedenen Gebieten. Sie legten in wenigen Werken, von denen jedes eine Eroberung bedeutet, die Resultate ihres Forschens nieder. Die Profiteurs gehen statt in die Tiefe in die Breite. Mit Hilfe der technischen Instrumente, die jene anderen geschmiedet hatten, machen sie sich an die Eroberung der Welt. Die ganze Flut des Lebens dringt in die Kunst ein. Die ganze Kultur-



Fra Filippo Lippi, Madonna. Florenz, Uffizien.

geschichte der Zeit wird geschrieben. Ähnlich wie es im 19. Jahrhundert war, als Bastien Lepage, Lhermitte, Roll und Raffaelli die Forschungsresultate der Impressionisten Manet, Degas und Monet aus dem Experimentiersaal in die Öffentlichkeit trugen.

Fra Filippo namentlich und Gozzoli wurden die Chronisten ihrer Epoche: sorglose, leicht schaffende Geister, die, ohne viel an wissenschaftliche Fragen sich zu kehren, mit freudigem Schauer in dem neuen weltlichen Zeitstrom plätschern. Beiden hätte es nach Stand und Bil-



Fra Filippo Lippi, Die Anbetung der Könige.
Richmond, Sammlung Cook.

dungsgang nahe gelegen, das Banner der alten religiösen Malerei zu halten. Denn der eine war Mönch, der andere der Lieblingsschüler des frommen Mönches von San Marco. Aber wie wenig ist in ihren Werken von kirchlicher Stimmung übrig!

Fra Filippo Lippi ist schon als Mensch ein interessanter Typus der Zeit: nur acht Jahre jünger als Fiesole und doch von diesem verschieden wie ein galanter Abbé von einem weltfernen Eremiten. Fra Giovanni in seiner stillen Klause kannte die Verführungen des Lebens, kannte die Leidenschaft zum Weibe nicht. Fra Filippo ist „so verliebter Natur, daß er all sein Gut für die Frauen hätte hingeben können“. Tagelang verläßt er Werkstatt und Arbeit, um einem Abenteuer nachzujagen. Im Konvent eingeschlossen, dreht er sich aus Betttüchern Seile, um durch das Fenster zu entwischen und auf nächtliche

Streifzüge auszugehen. Lucrezia Buti, die hübsche Nonne aus Prato, wo er Prior war, läßt sich von ihm entführen. Spineta, ihre jüngere Schwester, flüchtet auch in das Heim des lustigen Pärchens. Und Cosimo de' Medici, als er von all diesen Streichen hört, hat nur „herzlich darüber gelacht".


Fra Filippo Lippi, Die Anbetung des Christkindes. Berlin.

Diese Dinge beleuchten den weltlichen Zug, der durch das Zeitalter ging. Der Geist der Natürlichkeit, der in die Welt gekommen, gibt sogar Mönchen den Mut, ihr Recht auf Sinnlichkeit wieder zu fordern. Und dieses Leben Fra Filippos gibt gleichzeitig die Erklärung dafür, warum auch seine Bilder so wenig mehr mit denen Fiesoles gemein haben. Nur über einigen Jugendwerken liegt noch ein Hauch jener Gottesminne, die Fra Angelico malte. Er hat damals oft in lichten, rosigen Farben das Thema der Anbetung des Christkindes behandelt. Eines seiner Bilder, das jetzt in der Florentiner Akademie bewahrt wird, war für die Einsiedler von Camaldoli bestimmt, für jenes Kloster bei Florenz, das in einer Falte des Apennin im Schatten fast nordischer Wälder liegt. Fra Filippo hatte, als er es malte, als einer der ersten Künstler Gelegenheit, den Wald kennen zu lernen, der ja für die Menschen des Mittelalters ein Ort der Schrecken geblieben war. Nur Einsiedler zogen sich zur Kasteiung und Buße in den Wald zurück, während Naturgenuß lediglich „den Spaziergang vor den Toren" bedeutete. Demgemäß wurde in den landschaft-


Fra Filippo Lippi, Madonna. München.

lichen Hintergründen der Bilder sonst fast immer nur das Weichbild der Stadt, die von Villen belebte Natur geschildert. Fra Filippo dagegen, nachdem er den Wald einmal kennen gelernt hatte, pflegte dann in allen



Fra Filippo Lippi, Die Krönung der Maria. Florenz, Akademie.

seinen Bildern, die das Thema der Anbetung behandelten, die Szene in einen traulichen, geheimnisvollen Waldwinkel zu verlegen. Namentlich das Berliner Bild ist ein lauschiges Waldidyll von unsagbarem Zauber. Ein Waldinneres, wie es im 19. Jahrhundert Diaz malte, ist dargestellt. Schlanke Baumstämme schließen ihre Zweige zum schattenden Dach zusammen. Oben blickt Gott-Vater als freundlicher Großpapa hernieder. Und mitten im Waldesschatten beginnen der Legende gemäß, daß sich bei Christi Geburt die Erde mit Frühlingsschmuck bedeckt habe, Rosen, Lilien und Anemonen zu sprießen. Maria hat in diesen Bildern noch etwas schüchtern Befangenes. Desgleichen senkt sie auf dem Münchener Bilde schämig die Augen, als ihr der Engel der Verkündigung naht. Im übrigen geben diese Verkündigungsbilder aber schon von der Freude Kunde, die Filippo an der neuen Renaissancearchitektur hatte. In dem Bilde in Spoleto hat Maria in der Loggia



Fra Filippo Lippi, Selbstporträt aus dem Bild der Krönung der Maria. Florenz, Akademie.



Fra Filippo Lippi, Madonna. Florenz, Gal. Pitti.

eines prunkvollen Palastes Platz genommen. In dem Münchener Bilde steht sie in einem Palasthof, den dorische und korinthische Säulen tragen. Und so wird dann in den späteren Werken der Zusammenhang mit der älteren Kunst immer mehr gelöst. Aus dem Lyriker, dem Nachzügler des Trecento wird er ein frischer Erzähler, der mit sinnlichem Blick ins Leben schaut, muntere Mädchen, Frauen, die gar nichts Heiliges haben, in seinen Bildern vereinigt. War Fiesoles Reich seine Zelle und sein Klosterhof, so ist für Fra Filippo nun die ganze Welt ein Garten Gottes. Die „Krönung der Maria" in der Florentiner Akademie ist ein ganzes Serail. Ältere Meister hatten sich darauf beschränkt, die Dankbarkeit und Demut zu malen, mit der Maria die Hände auf der Brust kreuzt, um die Krone von Christus in Empfang zu nehmen. Fra Filippo schiebt diese Szene, die früher den Hauptinhalt der Werke gebildet hatte, in den Hintergrund und füllt den



Fra Filippo Lippi, Das Gastmahl des Herodes. Prato, Dom.

Vordergrund mit frischen Mädchengestalten. Anmutige Backfische knieen da, Kränze von roten und weißen Rosen liegen in ihrem Haar, blühende Lilien an langen Stengeln tragen sie in der Hand. Links schaut Lucrezia Buti zum Bilde heraus. Rechts, inmitten des Mädchen-

pensionates kniet er selber, ein Mann mit rosiger Gesichtsfarbe und sinnlichen Lippen. In seinen Madonnenbildern ist ebenfalls alles Feierliche, fromm Beschauliche abgestreift. Nur noch um Szenen irdischen Mutterglückes handelt es sich. Aus der demütigen Jungfrau der Franziskanerzeit ist eine frische Florentinerin geworden, die auf Toilette viel Wert legt. Goldgesäumte Kleider zieht er ihr an, mit Schärpen und Geschmeide drapiert er sie, ordnet mit Kennerschaft das anmutige Gefältel des Schleiers. Und wie Maria mit ihrer hohen Stirn und spitzen Nase das Bildnis einer jungen florentinischen Bürgerin zu sein scheint, ist das Christkind ganz porträthaft als gesunder, dicker Junge gegeben.



Fra Filippo Lippi, Herodias.
Detail aus dem Gastmahl des Herodes. Prato, Dom.



Schule des Fra Filippo Lippi, Christus und der kleine Johannes. Berlin.

Ein anderer Bube, durch kleine Flügel als Engel etikettiert, schaut lachend aus dem Bilde den Betrachter an. Selbstverständlich ändert sich mit den Figuren auch die Umgebung. Maria thront nicht mehr, ist nicht von Heiligen umgeben. In einem einfachen Hausgarten hat sie Platz genommen. Oder sie sitzt auf dem Bilde



Benozzo Gozzoli, Detail aus dem Fresko der Anbetung der Könige. Florenz, Pal. Riccardi.

der Pittigalerie in ihrer Häuslichkeit, im Hintergrund ist noch genrehaft das Wochenbett beigefügt, mit den Freundinnen, die zu Besuche kommen. In seinen Fresken in Prato, die das Leben des Täufers und des Stephanus darstellen, erweist er sich außerdem als sehr großer Könner, der mit den Forschungsresultaten Uccellos und Castagnos frei und geistvoll zu schalten weiß. Die Gestalten haben nicht mehr die gotische Zierlichkeit Pisanellos, sondern die großen Bewegungen des neuen Menschengeschlechtes. Die festlichen Hallen mit den korinthischen Säulen und den kassettierten Decken sind in den schwierigsten Verkürzungen gegeben, ohne daß man noch irgendwie an perspektivische Übungsstücke denkt. Nebenbei bleibt er auch hier der genußfrohe Schlemmer und der Verehrer der Frauen. Die meiste Freude hat ihm sicher das Bild gemacht, auf dem er das Fest des Herodes, den Tanz der Salome schildert. Ein Diner bei den Medici wäre der passendere Titel. Denn man sieht reichgekleidete Menschen an üppig besetzter Tafel vereint, sieht ein junges Mädchen in leichten Florgewändern, eine Isadora Duncan oder Maud Allan des



Benozzo Gozzoli, Engel. Weiteres Detail aus dem Fresko der Anbetung der Könige.

Quattrocento, vortreten und ihren Tanz beginnen. „Filippo verkehrte gern mit fröhlichen Menschen, war immer vergnügt und guter Dinge.“ So kennzeichnet ihn Vasari, und mit dem Menschen deckt sich der Künstler. Seine Bilder sind Seelenbekenntnisse eines wundervollen Menschen, der sein Gefallen an der Welt unumwunden ausspricht. Die monumentale Größe Masaccios darf man nicht bei ihm suchen. Aber Gesundheit und gute Laune, frohes Epikureertum und ein feiner Sinn für weibliche Anmut machen ihn zu einem echten Sohn dieses lebens-



Benozzo Gozzoli, Noahs Weinernte. Pisa, Camposanto.

lustigen Zeitalters, das nach Jahrhunderten der Askese und der transzendentalen Sehnsucht erstmals wieder die Schönheit der Welt entdeckte.

Noch produktiver als Fra Filippo war *Benozzo Gozzoli.* Er wetteifert mit den fruchtbarsten Trecentisten in der schnellfingerigen Art, wie er die größten Wandflächen mit erzählenden Bildern bedeckte. Und der Weg, den er in seinen Bildern ging, ist der nämliche, den Fra Filippo zurücklegte. Anfangs merkt man, daß er der Schüler Fra Angelicos war. Er hatte schon in Montefalco das Leben des Franziskus, dann in Viterbo das Leben der heiligen Rosa erzählt, als Cosimo de' Medici ihn beauftragte, für die Hauskapelle seines Palastes den Zug der Könige zu malen. Über diesem Werk liegt noch ein milder Nachklang der innigen Kunst seines Meisters. Denn Gozzoli hat zwar das alte Thema der Anbetung der Könige ganz in einen Ritterzug umgewandelt. Man sieht Herren des Quattrocento — den Michael Paläologus, Cosimo de' Medici und Salviati — auf prunkvoll gesattelten Pferden in Begleitung ihres Trosses von Pagen und Lakaien daherkommen. Man blickt auch in eine Landschaft mit Felsen, Rosenhecken



Benozzo Gozzoli, Detail aus Noahs Weinernte.
Pisa, Camposanto.

und Waldungen, wo Hirten bei ihren Herden rasten. Es spricht schon ein Künstler, der sich in den Lenz verliebt hatte; trotzdem hatte er den Himmel noch nicht ganz vergessen. Denn nicht nur eine Novelle aus dem Florentiner Leben trägt er vor. Zwischen den Rosenbüschen tummeln sich Engel, Kränze und Girlanden windend, um die Geburt des Christkindes zu feiern. Und gerade diese Mischung von Realismus und Romantik gibt dem entzückenden Waldmärchen seinen bestrickenden Zauber.

Später schwindet dieser traumverlorene Zug. Nicht mehr der Lyriker, nur der Erzähler führt das Wort und schafft jene bekannten Zyklen, die unter biblischem Titel das ganze Leben des Quattrocento illustrieren. 1464 erzählte er in der Kirche Sant Agostino in San Gimignano ausführlich das Leben des heiligen Augustin. Aus diesem Zyklus ist besonders das Bild berühmt, das über den Schulunterricht des 15. Jahrhunderts berichtet. Augustin wird von seinen Eltern in die Grammatikschule von Tagaste gebracht. Man sieht links, wie die beiden Eltern ihren Musterknaben dem Lehrer übergeben, der ihn freundlich ins Kinn kneift. Rechts ist die Schule dargestellt. Buben



Weiteres Detail aus Noahs Weinernte.

kommen mit ihren Heften, schreiben, rechnen, treiben Allotria. Ein besonders ausgelassener Schelm wird von dem Lehrer verklopft. Ein anderes Bild, das den heiligen Augustin lehrend zeigt, könnte in Wahrheit eher eine Sitzung der Platonischen Akademie in Florenz unter dem Präsidium des Cosimo de' Medici darstellen. Was wohl Masaccio zu einer solchen Durchsetzung des Monumentalstils mit genrehaften



Benozzo Gozzoli, Augustin wird in die Schule gebracht.
S. Gimignano, S. Agostino.

Beigaben gesagt haben würde? Man sieht hier deutlich, was die Malerei des Quattrocento unter der Herrschaft der naturalistischen Prinzipien opferte. Masaccio als Nachfolger Giottos ging noch von der Anschauung aus, daß es der einzige Zweck von Wandbildern sei, mit feierlichen Formen- und Farbensymphonien den Raum zu durchtönen. Nun machen vergrößerte Illustrationen eines kulturgeschichtlichen Bilderbuches an den Wänden sich breit. Alle Gesetze raumschmückender Kunst sind über den Haufen geworfen. Nur unterhalten will Gozzoli, plaudern, die Chronik seiner Epoche schreiben. Das freilich tut er mit so entzückender Frische, daß man über das Verlorene kaum klagt, sondern seinen Fabulierkünsten gerne das Ohr leiht.

In den Jahren 1468—84 folgte dann der große Zyklus von Bildern aus dem Alten Testament im Camposanto von Pisa. Sogar Vasari, der selbst so viele Quadratmeter mit Farbe bedeckte, nennt diesen Auftrag der Pisaner schaudererregend und selbst für eine Legion von Malern beängstigend. Gozzoli fühlte sich trotzdem nicht abgeschreckt und



Benozzo Gozzoli, Der Turmbau zu Babel. Pisa, Camposanto.

erzählte die Geschichten des Alten Testamentes in der launigsten Weise. Selbstverständlich handelt es sich auch hier trotz der biblischen Etikette nur um eine Kulturgeschichte von Florenz. Die Weinlese Noahs ist das berühmte Bild, das so schön die Stimmung toskanischer Herbsttage vermittelt. Unter einer Weinlaube spielt die Szene. Junge Männer nehmen die Trauben ab, Frauen sammeln sie in Körben und schütten sie in das Faß, in dem ein Mann sie stampft. Das Bild einer Weinlese im Arnotal ließ sich liebenswürdiger nicht geben. Die Szene vom Turmbau von Babel versetzt in das baulustige Florenz des Quattrocento. Gerüste sind errichtet, Arbeiter fahren Steine, andere, auf Leitern stehend, reichen sie den oben arbeitenden zu. Wenn einmal eine Geschichte des Arbeiterbildes geschrieben wird, muß von diesem Bilde der Ausgang genommen werden. Man wird an Gruppen erinnert, die im „Work“ des Madox Brown oder in den Arbeiterbildern Menzels vorkommen. Und wie im „Work“ des Madox Brown Carlyle und William Morris beigegeben sind, malte Gozzoli den großen Florentiner Bauherrn von damals, den Cosimo de' Medici, wie er mit seinen Freunden auf dem Bauplatz erschienen ist, um den Fortgang der Arbeiten zu inspizieren. Die Szene, wie Abraham die Braut Isaaks begrüßt, gibt ihm Anlaß, eine Soiree in einem reichen Florentiner Hause zu schildern. Mit den feinsten Delikatessen ist die Tafel besetzt. Musikanten spielen auf. In die elegantesten Kostüme haben sich die Gäste geworfen. In diesem Ton geht es weiter. Lediglich Novellistisches sucht er sich aus. Nicht vom Donnern der Propheten erzählt er und vom blutigen Zorn Jehovahs, sondern von Scharmützeln und Städtegründungen, von Hochzeiten und den Freuden des Landaufenthaltes. Das ganze Leben jener Zeit zieht wie in einem Riesenkinematographen vorüber. Um Entdeckungen bemüht er sich nicht. Er verarbeitet, profitiert, steht auf den Schultern Castagnos und Uccellos ganz ebenso, wie einst die Giottisten auf den Schultern von Giotto standen. Aber erstaunlich ist sein sprudelndes Erzählertalent und die

mühelose Leichtigkeit seines Schaffens. Man denkt an einen geistvollen Zeitungsfeuilletonisten, der einen spannenden Artikel nach dem anderen schreibt. Und welche Feinheit ist dabei über alle Einzelheiten gebreitet. Welche wunderbare architektonische Phantasie nennt er sein eigen. Eine Stadt wie Gozzolis Babylon mag Cosimo de' Medici vorgeschwebt haben. Denn da drängen sich dicht aneinander die fabelhaftesten Bauten. Gotische Zinnentürme wechseln mit Minaretts, Obelisken mit Triumphalsäulen, griechische Tempel mit trotzigen Palästen im Stil Brunellescos. Allem, was in der Phantasie der großen Baumeister jener Tage lebte, gab hier Gozzoli ein farbiges Leben. Und wie unglaublich schön sind auch die landschaftlichen Hintergründe. In San Gimignano war er als Landschafter noch mehr Trecentist gewesen. Wie die Architektur gotisch war, liebte er auch die zackigen Felsen à la Giotto. So hübsch das Bild mit dem lesenden Augustin ist, wo man an einem Feigenbaum und einer Rosenhecke vorbei auf blaue Berge und grüne Gehöfte blickt, hat er in den meisten anderen Fresken doch Felsen und Wälder in ganz unorganischer Weise aneinandergeschoben. In den Pisaner Bildern ist er nun auch als Landschafter einer der liebenswürdigsten des ganzen Jahrhunderts. Man sehe die lachende Frühlingslandschaft, die im Bilde des Turmbaus von Babel sich ausdehnt. Da blickt man weit in das Arnotal hinein. Pappeln und Zypressen erheben sich. Graue Wege und silberklare Bächlein schlängeln sich durch blühende Auen. Villen schimmern aus dunklem Laube hervor. Nie ist er um Zerstreuungen verlegen. Gärten und Weinberge, Menschen jeden Standes und Alters, Tiere und Blumen — alles windet er zu bunten, schönen Buketts zusammen. Und man vergesse auch nicht, wo er es tat. Im Camposanto von Pisa hatten die Künstler des Trecento ihre großen gedankenvollen Werke geschaffen, die von den Schrecken des Jüngsten Tages und von dem Tode erzählten, der alles Lebende weg-



Benozzo Gozzoli, Detail aus dem Fresko vom Abschied der Hagar. Pisa, Camposanto.

fegt. In Gozzolis Werken platzt nun mit dieser Weltanschauung des Mittelalters die der erdenfrohen Renaissance zusammen. Sogar die Wände eines Cimeteriums veranlassen ihn nicht, an den Tod zu denken. Nein, auch an Friedhofsmauern feierte er die Schönheit, die Pracht des Lebens.

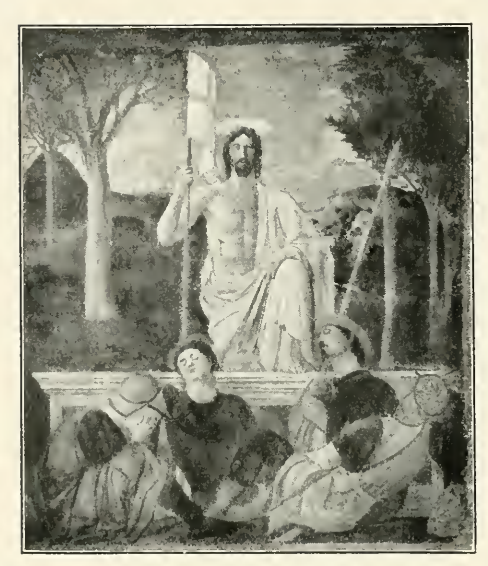
Piero della Francesca und sein Kreis.

Die zuletzt besprochenen Künstler stammten aus Florenz, dem Paris des Quattrocento. Man könnte nun annehmen, daß sie zunächst die einzigen modernen gewesen seien. Denn für gewöhnlich ist nur die Großstadt der Herd des Neuen, während die Provinz, konservativer und stabiler, lange Zeit braucht, um vom Alten zu lassen. Doch im Beginne des Quattrocento ist das nicht so gewesen. Der Geist der neuen Kunst trat damals mit so sieghafter Allgewalt auf, daß er sich sofort auch die kleinsten Städte erschloß. Daß Florentiner nach den verschiedensten Orten berufen worden waren, ist schon gesagt worden. In Prato, Empoli und Pistoja, in Pisa, San Gimignano und Cortona hatten florentinische Bildhauer und Maler umfangreiche Werke geschaffen. Doch nicht nur von einem Import florentinischer Kunst in weltferne Nester kann man sprechen. Die Provinz selbst bringt plötzlich Künstler hervor, die bestimmend in die neue Bewegung eingreifen. Der letzte Umbrer, den wir kennen lernten, war der zarte Märchenerzähler Gentile da Fabriano. Nun läßt dieser Landstrich, wo einst Franziskus gepredigt hatte, einen Maler erstehen, der, jeglicher Frömmigkeit und Romantik bar, Probleme allermodernsten Charakters aufwirft.

Pierò della Francesca, 1420 in Borgo San Sepolcro, einem Dörfchen bei Perugia, geboren, ist von den schwärmerischen Umbrern der Franziskanerzeit und den sentimentalen, die am Schlusse des Quattrocento wieder folgten, durch eine Kluft, groß wie die Welt, getrennt. Etwas Erdenschweres, ein gesund kraftvoller Realismus kennzeichnet alle seine Werke. Die Madonna del Parto, die er für die Kirchhofskapelle des Bergdörfchens Ville Monterchi malte, ist in dieser Hinsicht wohl sein stärkstes Werk. Engel schlagen die Portiere eines Zeltes zurück, und in diesem Zelt, ohne Heiligenschein, steht ein schwangeres Weib, mit monumentaler Gebärde die Hand auf den gesegneten Leib

---

Watters, London 1901. — Witting, Leipzig 1902.



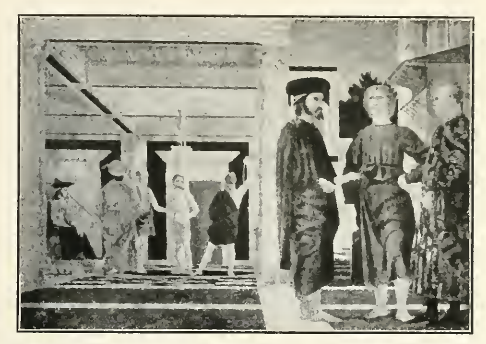
Piero della Francesca, Auferstehung Christi. Borgo S. Sepolcro, Galerie.

legend. Nicht minder merkwürdig ist im Gemeindehaus von Borgo San Sepolcro die Freske mit der Auferstehung des Heilandes. Unbeweglich, wie mit der Erde verwachsen, liegen vor dem Sarkophag die schlafenden Wächter. In feierlicher Ruhe, übermenschlich kraftvoll, gleichsam wie ein Erdgeist. steigt Jesus aus dunklem Schacht empor. Auch in den Fresken, die er 1466 für die Kirche San Francesco in Arezzo vollendete, legte er sich das Thema ganz in seiner Weise zurecht. Die Geschichte des heiligen Kreuzes sollte dargestellt werden. Doch in Wahrheit gibt Piero die Geschichte vom Lebensbaum, die Geschichte jenes Stammes, den Seth, der Sohn Adams, pflanzte und dessen Holz, obwohl der Nazarener daran hing, über die Jahrhunderte hinaus seine unzerstörbare Kraft bewahrte. Gleich das Eingangsbild, wie der sterbende Adam das Geheiß gibt, den Baum zu pflanzen, enthält die Philosophie des Meisters. Alt und müde sitzt der greise Adam da. Die Kraft des Urmenschen ist aus seinen siechen Gliedern gewichen. Neben ihm steht Eva, auf eine Krücke gestützt, das Gesicht verrunzelt, die Brüste welk. Doch dieser Gruppe das Gegengewicht hält auf der anderen Seite ein kräftiger Bursch, stark wie ein Athlet, neben ihm eine dralle Dirne, deren volle Büste die Gewandung sprengt. Der Gegensatz also von Alter und Jugend, von Verfall und Kraft, von Sterben und ewig sich erneuernder Zeugung. Es geht, möchte man sagen, durch Pieros Bilder das, was Millet



Piero della Francesca, Detail aus dem Freskenzyklus in Arezzo, S. Francesco.

„le cri de la terre“ genannt hat. Ein Bauernjunge, malt er die Scholle, die seine Väter pflügten. Keinen Himmel kennt er. Die Erde ist die fruchtbare, alles ernährende Mutter. Das Getreide reift, der Acker dampft, wogende Kornfelder dehnen sich aus. Und der Mensch, fest mit dem Boden verwachsen, schwer und gedrungen, führt auf dieser Erde ein großes animalisches Leben. Keine Durchgangsstation nach dem Jenseits ist sie ihm mehr. Er ist der Sohn seiner Scholle, aus Erde gemacht und wieder zu Erde werdend. Arbeiter, auf den Spaten gestützt, sind ihm deshalb ein liebes Motiv: der Mensch, der die Erde



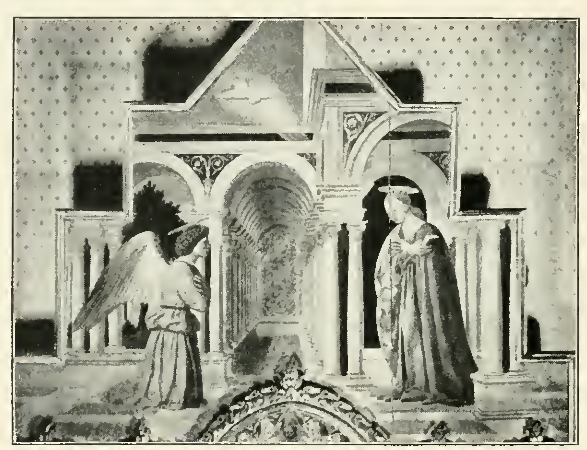
Piero della Francesca, Die Geißelung Christi. Urbino, Domsakristei.

bebaut, seinen Zwecken dienstbar macht, befruchtet. Auch Nubiertypen ziehen ihn an, weil diese Menschen der Urbevölkerung etwas so Erdenschweres, Vegetierendes haben. Seine Weiber gleichen Ammen, die nur da zu sein scheinen, neuen Generationen das Leben zu geben. Während Gentiles Gestalten sehnsüchtig zum Himmel blickten, verkündet ein Umbrer nun das neue Evangelium, daß es eine außerirdische Unsterblichkeit nicht gibt, daß unsterblich nur das Welken und Keimen ist, der ewige Schöpfungsprozeß der Natur.

Doch nicht nur in der breitbeinigen Art, wie er auf die Erde sich stellte, war Piero ein echter Sohn des gesunden, allem Transzendentalen abholden Quattrocento. Auch als Forscher, als technischer Pfadfinder steht er in der vordersten Reihe derer, die damals in ernster Lebensarbeit die Werkzeuge schmiedeten, die es ermöglichten, die Natur restlos in künstlerische Anschauung umzusetzen.

Piero war frühzeitig in Berührung mit der florentinischen Kunst gekommen. Denn Domenico Veneziano hatte 1438 im Dienste der Baglioni in Perugia gearbeitet. Er hatte den jungen Menschen aus dem nahen Borgo San Sepolcro als Gehilfen zu sich genommen. Und als die Werke vollendet waren, nahm er ihn auch mit nach Florenz, wo

er ihn 1439—45 bei seinen Fresken im Chor von Santa Maria Nuova beschäftigte. In diesen Jahren wurde Piero mit allen Problemen vertraut, um deren Lösung sich die Florentiner mühten. Die Erschließung der dritten Dimension durch Festlegung der perspektivischen Gesetze war das Ziel Uccellos. Um die Wiedergabe der plastischen Erscheinung der Dinge im Raume handelt es sich bei den Werken Castagnos. Piero nahm beide Probleme auf. Und was bei seinen Anregern noch experimentierend war, hat sich bei ihm schon zu ungezwungener, ruhi-



Piero della Francesca, Verkündigung. Perugia, Pinakothek.

ger Meisterschaft abgeklärt. Die Geißelung Christi in Urbino und die Verkündigung der Pinakothek in Perugia mögen als Paradigmen dafür angeführt sein, mit welcher Sicherheit er die Bahnen Uccellos ging. Das eine Bild zeigt den Saal eines Palastes, wo vorn drei Menschen stehen, und dahinter ein tiefes Gemach, wo die Szene mit der Geißelung sich abspielt. Die Verkündigung geht in einer säulengetragenen Loggia vor sich, deren meisterhafte perspektivische Verkürzung das Gefühl eines weit in die Tiefe sich erstreckenden Raumes suggeriert. Um den Eindruck des Plastischen hervorzurufen, verwendet er, wie Castagno, gern Nischen, Zelte und kubisch ausgebreitete Mäntel. Schon in seinem ältesten Werk, dem Misericordienaltar, der noch im Spital von Borgo bewahrt wird, hat er beispielsweise die Betenden nicht friesartig neben Maria angebracht, sondern er läßt den Mantel der Madonna einen kubischen Hohlraum bilden, in dem die Gestalten, kreisförmig angeordnet, knieen. Auf dem Bilde der Brera, das Federigo von Montefeltre vor der Madonna knieend darstellt, öffnet er den Blick in die Apsis einer Kirche. In diesem Hohlraum knieen, auch wieder

kubisch angeordnet, die Betenden. Und besonders stolz mag Piero auf das Ei gewesen sein, das oben von der Wölbung der Apsis an einem Faden herabhängt. Denn es war tatsächlich eine Leistung, die manchem Künstler jener Jahre wie Zauberwerk erschienen sein mag, ein Ei so zu malen, daß es nicht flächenhaft wie ein ovales Stück Papier, sondern körperhaft, nicht auf den Hintergrund aufgepappt, sondern frei in der Luft schwebend wirkte.

Immerhin würde Piero den wichtigen Platz, den er in der Kunstgeschichte einnimmt, nicht haben, wenn er sich nur mit den Problemen beschäftigt hätte, die schon von den Florentinern gestellt waren. Seine eigentliche Bedeutung liegt darin, daß er auch solche aufwarf, an die noch keiner vor ihm rührte.



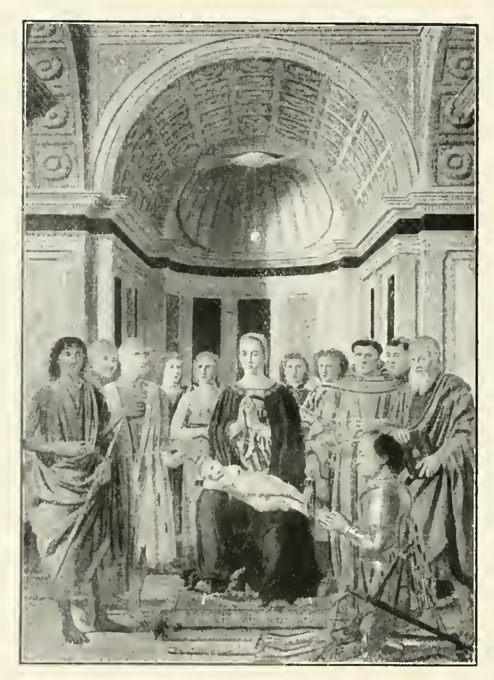
Piero della Francesca, Madonna della Misericordia. San Sepolcro, Chiesa dell' Ospedale.

Die Landschaft hatte bekanntlich in der mittelalterlichen Kunst keine Rolle gespielt. Und man kann, wenn man will, dafür eine theologische Erklärung geben. Auf dieser Erde hatte Christus gelitten. Also war sie verflucht. Erst Franziskus nahm den Fluch von ihr weg, mit dem sie die orthodoxe Theologie belegte.

„Gelobt sei, mein Herr, mit allen Deinen Geschöpfen,
Vornehmlich mit unserer Frau Schwester, der Sonne,
Die den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht.
Gelobt sei, mein Herr, durch unsern Bruder, den Mond, und die Sterne,
Die Du am Himmel gebildet hast, so klar und funkelnd und schön.
Gelobt sei, mein Herr, durch unsere Schwester, die Mutter Erde,
Die uns versorgt und ernährt
Und mannigfache Früchte hervorbringt und bunte Blumen und Kräuter.“

Erst dieser Pantheismus machte eine Landschaftsmalerei möglich. So kann man argumentieren. Doch andererseits kann man auch sagen, daß sich das Fehlen der Landschaft in den Mosaiken des Mittelalters ganz ebenso erklärt wie in Michelangelos Bildern. Denn es war eben

damals die Zeit des monumentalen Stils. Das mächtige Pathos der figürlichen Darstellung durfte nicht zersplittert, die große dekorative Wirkung durch keine kleinlichen Zutaten zerstört werden. Als Nilus, der Statthalter von Konstantinopel, über die Ausschmückung einer neu zu erbauenden Kirche um Rat gefragt wurde, gab er die charakteristische Antwort, es sei albern und kindisch, durch Vögel, Vierfüßler und Pflanzen das Auge des Betrachters zu zerstreuen. Eine große Gestalt genüge.



Piero della Francesca, Madonna mit dem Herzog von Urbino. Mailand, Brera.

Das 13. Jahrhundert mußte sich zu einem Kompromiß verstehen. Denn die Kunst sollte, dem populären Zuge folgend, der durch das Zeitalter ging, nicht mehr nur schmücken, sondern auch erzählen. Man brauchte die Landschaft als Kommentar, wenn etwa die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten oder das Gebet am Ölberg zu schildern war. Immerhin ist Giotto in der Heranziehung der landschaftlichen Elemente noch nicht weiter gegangen, als die Verdeutlichung des Geschehnisses es verlangte. Er dachte nicht daran, illusionistisch den Raum zu erweitern und seine Figuren inmitten von Landschaften darzustellen, sondern wie ihm das ganze Bild nur einen kostbaren Wandgobelin bedeutete, sah er auch bei der Landschaft nur darauf,

daß sie in wirkungsvollen ornamentalen Arabesken die Figuren umspielte.

Erst im 15. Jahrhundert setzte, wenn man von den unklaren Versuchen der Sienesen absieht, die große Bewegung ein, die darauf ausging, das Bild aus dem Flächenhaften ins räumlich Tiefe überzuleiten. Es wurde, wie man es ausdrücken kann, der Weg betreten, der von Giotto zu Rembrandt führte. Die Erwähnung des Namens Rembrandt erinnert aber gleichzeitig daran, daß Künstler wie Pisanello und Uccello doch noch weit mehr zum Pole Giotto als zum Pole Rembrandt gravitieren. In den Radierungen Rembrandts weite, ins Unendliche sich ausdehnende Ebenen, über denen als ein grenzenloses Nirwana sich der Himmel wölbt. Hier gleichsam der Blick auf nahe terrassenförmig gegliederte Berge, die, den größten Teil der Bildfläche einnehmend, nur Raum für ein ganz kleines Stück Himmel lassen. Die Landschaft hatte eben auch damals noch in erster Linie den Zweck, Raum für allerhand Geschichten zu bieten. Es mußte ein Hohlweg da sein, wo der Troß der Könige herankommt, ein Hügel, wo der Engel den Hirten die Geburt Jesu verkündet, eine Hütte, wo Maria das Kind verehrt. Die Primitiven bemühten sich, diese Geschehnisse in perspektivisch richtigem Größenverhältnis in die Landschaft einzuschreiben. Doch gerade weil sie ihre Landschaften mit so vielen erzählenden Episoden ausfüllen mußten, waren sie verhindert, resolut in die Tiefe zu gehen. Sie bauten ihre Landschaften auf, nahmen den Augenpunkt so, als ob der Betrachter in einem Tale stehend auf den Abhang eines Berges blickte, in dessen Hebungen und Senkungen sich die Geschehnisse abspielen.

Piero als erster hat mit diesem Prinzip der terrassenförmig aufsteigenden Landschaft gebrochen. Es lag nahe für ihn, weil die umbrische Landschaft eine wesentlich andere als die florentinische ist. Florenz, im Tal liegend, ist von Bergen umsäumt. Die Florentiner legten also Naturmotive zugrunde, wenn sie als landschaftlichen Hintergrund ihrer Bilder nahe, zeichnerisch klar sich abstufende Berge verwendeten. Umbrien dagegen ist ein flaches ebenes Land. Pieros Blick verlor sich ins Grenzenlose, wenn er von dem Berg seines Heimatortes in die umbrischen Täler blickte. So setzte er auch in seinen Bildern an die Stelle des Steilen das Weite. Man steht nicht im Tal und blickt auf Berge, sondern man steht gleichsam auf einem Aussichtsturm und blickt in weites flaches Gelände hinein. Flüsse schlängeln sich dahin. Niedrige Hügel und schlichte Bauernhöfe erheben sich. Gärten mit trocknender Wäsche, gelbe Äcker, in deren Furchen junges Grün sprießt, dehnen sich aus, bis weit in der Tiefe die Horizontlinie leise mit dem Himmel verschwimmt.

Diese Absicht Pieros, das Gefühl der unendlichen Ausdehnung des Raumes zu suggerieren, mußte ihn aber weiter dazu führen, auch an die Beobachtung des Atmosphärischen als erster heranzutreten. Den Früheren lagen diese Fragen fern. Noch beherrscht von den Anschauungen einer rein dekorativen Kunst, die nur ornamentale Umrisse und volle leuchtende Farben kannte, glaubten sie wahr zu sein, wenn sie auch ihrerseits die Konturen, die zeichnerischen Einzelheiten der Dinge möglichst genau fixierten und diese Umrisse sorgfältig mit den Farben ausfüllten, die der allgemeine Sprachgebrauch den Dingen beilegt. Der Himmel ist blau, die Bäume sind grün, die Felsen grau. Und mag es um Vordergrund oder Hintergrund sich handeln — das Ferne ist in ganz ebenso scharfen Umrissen, ganz ebenso vollen Farben wie das Nahe gegeben. Als aber an die Stelle des dekorativen mehr und mehr der naturalistische Gesichtspunkt trat, mußte man einsehen, daß in dieser zeichnerischen Präzision, dieser lustigen Buntheit ein Verstoß gegen die Wahrheit lag. Denn die Schärfe der Konturen und der Intensitätsgrad der Farbe sind von der Nähe oder Ferne der Objekte abhängig. Die Gegenstände erscheinen desto undeutlicher und verschwommener im Umriß, desto matter in der Farbe, je mehr formverhüllende und farbeabtönende Luftschichten sich zwischen sie und das Auge lagern. Piero war der erste, der diesen linienauflösenden, farbeabtönenden Einfluß der Luft entdeckte. Er weiß, daß in größerer Entfernung das einzelne aufhört, plastisch klar zu wirken, und sucht dies durch ein Verschwimmen des Umrisses deutlich zu machen; weiß auch, daß bei größerer oder geringerer Entfernung der Stärkegrad der Farbe sich ändert, und bringt diese koloristischen Abstufungen sehr fein zum Ausdruck. Es flimmert und schimmert in seinen Bildern. Nicht mehr nur das Ding an sich ist gemalt, sondern auch das atmosphärische Fluidum, das zwischen den Dingen wogt. Ja seine Beobachtungen führten ihn noch weiter. Wir wissen bekanntlich heute, daß es in der Natur feststehende „Lokalfarben“ überhaupt nicht gibt, sondern daß die Farbe jeden Dinges ganz wesentlich durch die Farbe seiner Umgebung bestimmt wird. Ein Glas mit Rotwein auf ein weißes Tischtuch gestellt, erzeugt auf dem Weiß einen rötlichen Schattenriß. Ein nackter Menschenkörper ist nicht schlechthin fleischfarben, er ist von grünlichen Reflexlichtern übersät, wenn er unter einem sonnebeschienenen Baum, von rötlichen, wenn er neben einem rotglühenden Kamine steht. Als Theoretiker hatte schon Leo Battista Alberti diese Fragen erörtert. In seinem Malerbuch findet sich der Satz, daß „derjenige, der über eine sonnige Wiese wandelt, im Gesicht grün erscheint“. Doch Piero war der erste Praktiker, der sich mit der Lehre von den Reflexen beschäftigte. Die ganze Natur verwandelte sich für


Piero della Francesca, Der hl. Hieronymus.
Venedig, Akademie.

ihn in eine Welt von Tonwerten, die bestimmt werden durch den alles beherrschenden Faktor des Lichtes. Und indem er als erster diesen Dingen nachging, brachte er Probleme in Fluß, die ihre endgültige Lösung erst im 19. Jahrhundert fanden. In einem Buch über die Geschichte des Impressionismus wäre ihm, dem genialen Freilichtmaler des Quattrocento, der erste Abschnitt zu widmen.

Auf diese luministischen Dinge hin hat man also die Werke des Meisters zu betrachten. Auf dem schon erwähnten Miserikordienaltar im Spital von Borgo schillert die Innenseite des Mantels, den Maria über die Gläubigen breitet, je nach dem Licht, das über ihn streift, in verschiedenen zart nuancierten Reflexen. Auf dem frühen Hieronymusbilde, das in Venedig bewahrt wird, blickt man an einer Eiche vorbei in das Tal von San Sepolcro, ein durch Felder, Wege, kleine Türme und Wälder reich gegliedertes ebenes Gelände, dessen Farben im fernen Hintergrund immer matter und verschwommener werden. Auf dem Bilde der Geburt Christi in London läßt er das Dach der Hütte in perspektivischer Verkürzung herunterragen, um zu akzentuieren, daß die Szene inmitten dieses Raumes sich abspielt. Ebenso stellt er sich ein bestimmtes Beleuchtungsproblem, möchte den Zauber einer blauen Sternennacht wiedergeben. Silbernes Licht füllt den Raum, durchzittert mit weißlich grauen Strahlen die Hütte und taucht die Landschaft des Hintergrundes in bläulichen Dämmer. Über das Bild der


Piero della Francesca, Die Geburt des Christkindes.
London, Nationalgalerie.

Taufe Christi in der Londoner Nationalgalerie breitet sich das Blau der ersten Morgenstunden. In kristallener Klarheit liegt die Erde da. Der Sonnenschein fällt durch das Laub der Bäume, zittert auf dem krausen Blattwerk und spielt auf der nackten Haut des Heilandes in grünlichen Reflexen. Auf dem Bilde in Arezzo, das den Traum des Heraklius darstellt, gibt er eine Nachtszene und läßt das Licht scharf in das dunkle Zelt hereinfallen. Auf dem Madonnenbilde von Sinigaglia bringt er ein Butzenscheibenfenster im Hintergrund an und läßt, wie später Pieter de Hooch, durch dieses Fenster das Licht weich in den Raum hereinfluten.



Piero della Francesca, Die Taufe Christi.
London, Nationalgalerie.

Zu diesen biblischen Werken kommen dann weiter seine Bildnisse. Ein Fresko in San Francesco in Rimini zeigt den Condottiere dieser Stadt, Sigismondo Malatesta, wie er — übrigens sehr unbotmäßig — in Begleitung seines Jagdhundes vor seinem Schutzheiligen, dem heiligen Sigismund, kniet. Und man wird vor diesem Werk geradezu an Claude Lorrain erinnert. Claude pflegte bekanntlich durch mächtige Tempelkulissen, die er im Vordergrund aufstellte, die Weiträumigkeit seiner Landschaften desto mehr zu markieren. Des nämlichen Kunstgriffes hat sich Piero hier mit dem gleichen Geschick bedient. Denn die Renaissancekolonnade, die er im Vorder-



Piero della Francesca, Verkündigung.
Arezzo, S. Francesco.



Piero della Francesca, Sigismondo Malatesta vor dem hl. Sigismund kniend. Rimini, S. Francesco.

grund aufstellte, trägt wesentlich dazu bei, den pleinairhaften Charakter des Bildes zu verstärken. An der Gestalt und an den Säulen vorbei glaubt man in den Äther zu blicken, der, von fahlem Licht durchzittert, ins Unendliche sich ausdehnt. Und diese pleinairistischen Tendenzen mußten ihn dazu führen, auch in Fällen, wo es nicht um Fresken, sondern um Tafelbilder, nicht um monumentale Stifterporträts, sondern um kleine Einzelbildnisse sich handelte, als Neuerer aufzutreten. Anfangs war, wie im vorigen Kapitel geschildert wurde, für die italienischen Porträts der Medaillenstil maßgebend gewesen. Die ganz flächenhaft gegebenen Profilköpfe ruhen wie bei altrömischen Kaisermünzen auf festem, gleichsam metallischem Hintergrund auf. Wer ist der erste, der von diesem Medaillenstil abging? Die Antwort ist nicht leicht, da das Oeuvre des Domenico Veneziano und das des Piero della Francesca noch nicht recht gesondert sind. Wenn die Damenporträts der Londoner Nationalgalerie, des Palazzo Pitti und der Sammlung Cook in Richmond dem Piero della Francesca gehören, so hätte er hier ganz im Stile Pisanellos gearbeitet. Sowohl Isotta von Rimini, die Gemahlin des Sigismondo Malatesta, die man in der Londoner Nationalgalerie sieht, jenes seltsam magere Weib mit dem spitzen Kinn und der spitzen Nase, wie die beiden Damen in Florenz und Richmond sind in schärfstem Profil vor einen festen metallischen Grund gesetzt. Dagegen hätte Domenico Veneziano als erster eine gewisse Raumwirkung angestrebt. Denn in seinem Bildnis einer jungen Dame aus dem Hause Bardi, das in der Berliner Gemäldegalerie bewahrt wird, erhebt sich vorn eine



Piero della Francesca, Damenporträt. Florenz, Galerie Pitti.

Balustrade, und leichte Wölkchen hinter dem Kopf deuten an, daß das Blau des Hintergrundes der Himmel sein soll. Auf diesem Wege ging dann aber Piero della Francesca viel entschlossener weiter. Und es ist daher nicht falsch, wenn in den Handbüchern die beiden Doppelporträts des Federigo da Montefeltre und der Battista Sforza in den Uffizien in Florenz als die ersten italienischen Porträts bezeichnet werden, die an die Stelle des Reliefstils den Raumstil setzen. Auch hier reproduziert Piero in größter Genauigkeit das Profil: das des



Piero della Francesca, Battista Sforza, Gemahlin des Herzogs von Urbino. Florenz, Uffizien.



Piero della Francesca, Damenporträt. London, Nationalgalerie.

Herzogs mit seiner Hakennase, das der Herzogin mit dem kleinen, ein wenig verschlafenen Auge. Aber hinter den Figuren bis zu deren Halshöhe dehnt sich, etwa ein Drittel der Bildfläche einnehmend, eine Landschaft aus. Über ein weites ebenes Gelände blickt man, über dem sich in hellblauer Klarheit der Himmel ausspannt. Ein allegorisierender Gedanke mag hier mitgespielt haben. Piero wollte gewissermaßen den Segen des guten Regimentes darstellen, wollte die beiden im Anblick ihres Landes zeigen, das Wohlstand und Frieden atmet. Die Rückseite spinnt dann diesen Gedanken noch weiter aus. Man sieht den Herzog und die Herzogin, wie sie auf Triumphwagen, die von Einhörnern und weißen Pferden gezogen werden, über die glücklichen Gefilde ihres Landes dahinfahren. Das Wesentliche ist gleich-


Piero della Francesca, Triumphwagen. Florenz, Uffizien.

wohl, daß er den allegorischen Gedanken nur zur Motivierung seiner stilistischen Neuerung verwendete. Gewiß verfuhr er in dieser Hinsicht noch nicht ganz konsequent. Indem er festhielt an der starren Profilstellung, entstand eine Dissonanz zwischen dem Raumstil des Hintergrundes und dem flächenhaft gebundenen Stil der Köpfe. Aber der entscheidende Schritt, die bisher durch die Regeln des Medaillenstils gefesselte Porträtmalerei zu größerer Bewegungsfreiheit überzuleiten, war immerhin geschehen. Er lokalisiert die Bildnisse, versetzt sie in einen bestimmten Raum. Man brauchte nur noch von der starren Profillinie abzugehen, so war der Eindruck des ungezwungenen Lebens im Raum erzielt. Und das ist dann das einzige, wodurch sich die späteren Porträts des Quattrocento noch von denen Pieros unterscheiden. Entweder es wird hinter den Köpfen ein Vorhang aufgespannt, der durch sein Dunkel desto mehr das Auge in die tiefe, seitwärts sich ausdehnende Landschaft hineinzieht, oder man bringt vorn Balustraden an, auf denen Notenblätter, Zirkel, Federkiele oder andere den Beruf des Dargestellten andeutende Dinge liegen, und läßt dahinter die Personen in der Weise stehen, als ob sie in einer weiten freien Landschaft wandelten. Das heißt, man dachte nur konsequent den Gedanken zu Ende, dem Piero in den beiden Uffizienporträts die erste, noch nicht ganz klar formulierte Fassung gab.


Piero della Francesca, Damenporträt.
London, Nationalgalerie.

Außer diesen Bildnissen sind von Piero auch noch Architektur-


Piero della Francesca, Architektonische Vedute. Urbino.


Francesco Cossa, Triumph der Venus. Ferrara, Palazzo Schifanoja.

stücke zu nennen. Die Darstellung von Raumschönheiten war ja der eigentliche Inhalt seiner Kunst gewesen. So mußte er schließlich dazu kommen, Bilder zu malen, die gar keine Figuren mehr enthalten, sondern lediglich weite Plätze darstellen, von festlichen Renaissancebauten belebt und von zartem Licht übergossen. Freilich, in manchen dieser Arbeiten, die in seine späteren Jahre fallen, ist an die Stelle der klaren hellen Farben, die er früher liebte, ein gelbgrüner Nebel getreten. Das Augenübel Pieros, das ihn bald nötigen sollte, ganz der Malerei zu entsagen, kündigt sich an — eine seltsame Ironie des Schicksals, daß gerade der Mann, der so viel Licht geschaut hatte, schließlich erblinden mußte.


Francesco Cossa, Triumph der Minerva. Ferrara, Pal. Schifanoja.


Detail aus dem Triumph der Minerva.



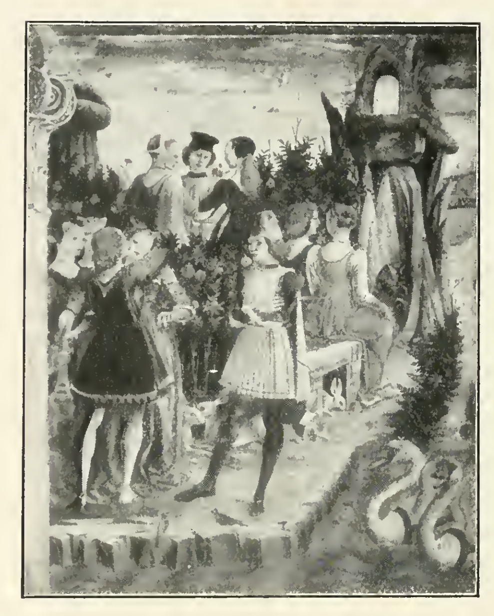
Francesco Cossa, Detail aus dem Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja. Ferrara.

Welche Anregungen durch Piero gegeben wurden, zeigen die Erzeugnisse der Schule von Ferrara. Wer Gelegenheit hat, in dieser ernsten Stadt zu weilen, wird den Palazzo Schifanoja, die einstige Sommerresidenz der Este, aufsuchen. Denn es ist da ein Freskenzyklus, der zu den merkwürdigsten des Quattrocento gehört. Ein mittelalterlicher Gesichtspunkt liegt ja den Bildern zugrunde: der alte Glaube an die Planetengeister, die das Schicksal der Menschen bestimmen. Doch wer auf diesen allegorisch-astrologischen Gedanken nicht eingehen will, glaubt Bilder allermodernster Art zu sehen. Da sitzen vornehme junge Leute musizierend in einer Landschaft. Es ist die erste Fête galante. Dort sind, die Beschäftigungen im März illustrierend, spinnende Mädchen dargestellt, und man wird, wenn man diese Frauen am Webstuhl sieht, an die Spinnerinnen des Velazquez, an Liebermanns Flachsscheuer in Laaren gemahnt. Wenn einmal die Geschichte des Arbeiterbildes geschrieben wird, ist auch dieses Werk als eines der ersten Paradigmen zu verzeichnen.



Francesco Cossa, Detail aus dem Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja. Ferrara.

Auf den Tafelbildern der Schule zeigt sich der Einfluß Pieros hauptsächlich in der Gestaltung der Landschaft.



Francesco Cossa, Detail aus dem Triumph der Venus.

Sie türmt sich nicht auf, sondern sie geht zurück. Ein weiter hoher Himmel, tief mit dem Horizont verschwimmend, wölbt sich über flachem Gelände. Von *Francesco Cossa,* dem Ältesten der Gruppe, sei der „Herbst" der Berliner Galerie genannt: jene Bäuerin in aufgeschürztem Kleid, die mit Spaten und Hacke, einen Zweig reifer Trauben über der Schulter, ein stolzes Bild der Arbeit, einsam wie eine Statue auf dem Felde steht, den Blick nach dem Heimatdorfe wendend. In Pieros Arezzo-Fresken kamen ähnliche Gestalten vor, und man wundert sich fast, daß sie von denen Millets durch volle vier



Weitere Details aus dem Triumph der Venus.



Francesco Cossa, Der Herbst. Berlin.



Francesco Cossa, Vincentius Ferrer. London, Nationalgalerie.

Jahrhunderte getrennt sind. Die Spezialität des *Ercole dei Roberti* sind gleichfalls solche mächtige Einzelgestalten — der Johannes in Berlin und der Hieronymus in San Remo, die statuenhaft aus einer ganz niedrigen Landschaft aufwachsen. Auch sonst weist die Art der Raumbildung auf den Zusammenhang mit Piero hin. Cossa komponiert seine Dresdener Verkündigung in der Weise, daß Maria in der offenen Tür ihres Gemaches steht, während der Engel auf der Straße niedergekniet ist. Roberti in seinem Bild der Mannalese sucht durch die in scharfer perspektivischer Verkürzung aufgestellten Hütten das Auge möglichst in die Tiefe zu leiten.

Ein weiteres Kennzeichen der ferraresischen Bilder ist eine gleißende, fast musivische Pracht. Kein anderer Künstler des Quattrocento hat den Thron der Maria derart zu einem architektonischen Prunkstück gemacht, wie es *Cosimo Tura* in seinen Madonnenbildern der Brera und des Berliner Museums tat. Das glitzert, leuchtet und schimmert. Porphyrsäulen, Reliefs und Medaillons, Engelstatuetten, Girlanden und hebräische Inschriften vereinigen sich zu einem Ganzen von sinnbetörendem, fast barbarischem Reichtum. Und an den Kristallsäulen vorbei, auf denen das Gebäude ruht, blickt man dann wieder in graue, weit in die Tiefe sich erstreckende Landschaften hinaus.

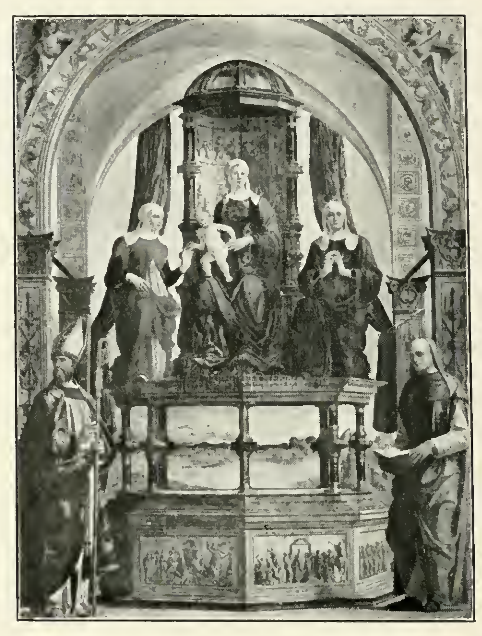


Ercole dei Roberti, Mannalese. London, Nationalgalerie.

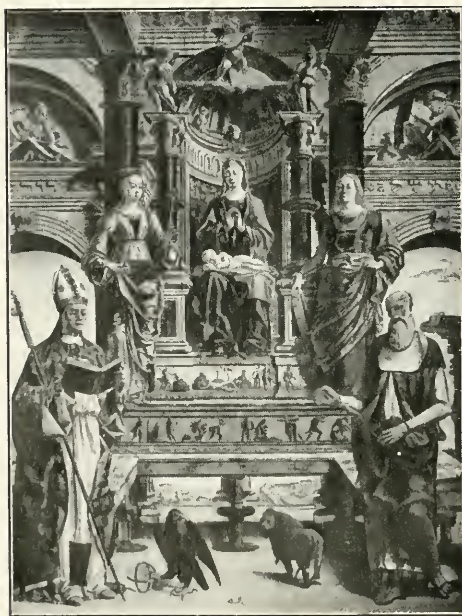
Auf die strenge Herbheit der Bilder sei gleichfalls noch hingewiesen. In Turas Pietà des Museo Correr liegt der wie verkrüppelte Christusleichnam in schrillstem gotischen Winkel auf dem Schoß Marias.



Ercole dei Roberti, Johannes der Täufer. Berlin.



Ercole dei Roberti, Maria mit Heiligen. Mailand, Brera.



Cosimo Tura, Maria mit Heiligen. Berlin.

Der Johannes des Roberti gleicht in seiner pilasterhaften Magerkeit einem lebendigen Skelett. Die gleiche, fast asketische Strenge kehrt bei den paduanischen Meistern *Gregorio Schiavone* und *Marco Zoppo* wieder. Auf einem massigen Steinthron sitzt auf dem Berliner Bild Schiavones die Maria. Hochmütig ist ihr Blick und die Bewegung ihrer Hand. Der Hieronymus auf dem Mailänder Bilde des Zoppo ist ein wilder Asket, der vor einer unwirtlichen Felsenschlucht seine Buße verrichtet. Auf Zoppos Wiener Pietà halten die Engel wie blökend vor



Cosimo Tnra, Allegorische Figur.
Venedig, Pal. Layard.



Cosimo Tura, Flucht nach Agypten
London, Sammlung Benson.



Marco Zoppo, Der Christusleichnam von Engeln gehalten.
Wien.

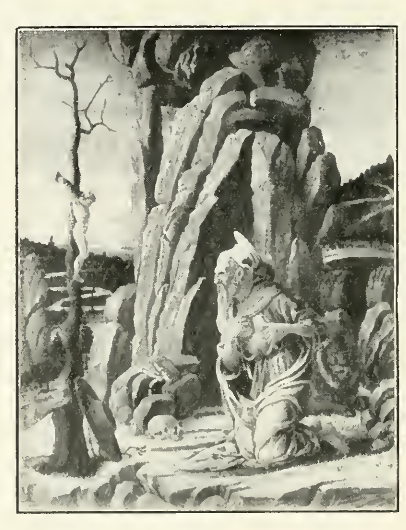


Cosimo Tura, Pietà. Venedig, Mus. Correr.



Schiavone, Thronende Maria. Berlin.

Schmerz den wunden Leichnam im Arm. Felsquadern, Luglöcher und kahle erfrorene Bäume verstärken noch den herben Eindruck der Werke. Auch Mantegna ist in der Grundstimmung seiner Bilder mit diesen Meistern verwandt, nur kommt bei ihm als stilbildender Faktor noch ein anderes Element hinzu: die Antike.



Marco Zoppo, Hieronymus. Mailand, Brera.

Mantegna.



Toskanische Schule, Das Parisurteil.
Florenz, Museo Nazionale.

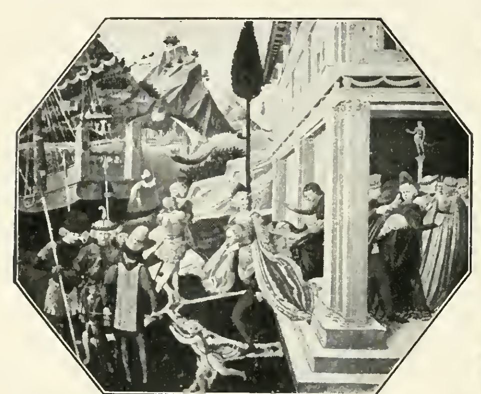
Bisher hatte die Antike auf das Kunstschaffen des Quattrocento geringen Einfluß geübt. Zwar wimmelt es in den Bildern von antiken Bauwerken und Ornamenten. Palmetten und Rosetten, Sphinxe und Satyrn, Füllhörner und Mäander, Girlanden und Triglyphen, Kandelaber und Urnen, Sirenen und Trophäen werden als heiterer Schmuck über die Flächen verteilt. Antike Statuetten, da ein Eros, dort eine Venus, werden in Nischen aufgestellt; Masken, antike Büsten, die Medaillons der Kaiser irgendwo angebracht. Die Künstler freuen sich am antiken Formenschatz wie ein Kind an einem neuen Spielzeug und spielen damit, wo immer es angeht. Doch über diese tändelnde Verwendung klassischen Zierwerkes gehen sie nicht hinaus. Nichts entfernt sich mehr von der Einfachheit antiker Linien als eine Statue Donatellos mit dem scharf akzentuierten Kopf, den knochigen Gliedern und den kapriziös verknitterten Draperien; nichts ähnelt weniger der Klassizität antiken Reliefstils als die Arbeiten Ghibertis mit ihrer Einführung der malerischen Perspektive. Ebensowenig haben Uccellos, Castagnos und Fra Filippos Werke in Typen und Kostümen, Haltung und Anordnung irgendwelche antike Anklänge.

Im großen der Antike zu huldigen, fehlte obendrein jede äußere Möglichkeit. Denn der Stoffkreis war eben kirchlich. Die einzige Gelegenheit zu mythologischen Bildern boten vorläufig die Cassoni. Es sind das Truhen, lange niedrige Prachttruhen zum Aufbewahren von Gewändern und Wäsche. Da sie in der Regel als Brautgeschenke gegeben wurden, pflegte man sie mit Bildern zu schmücken, die irgend eine Anspielung auf ein Ehebündnis enthielten. So entstanden die paar antiken Werke, die in einigen Galerien vorkommen. Benozzo Gozzoli

---

Thode, Bielefeld 1897. — Yriate, Paris 1901. — Kristeller, Berlin 1902.

hat in einem Londoner Bild, nicht sehr passend für eine junge Frau, die Entführung der Helena gemalt. Ein ferraresischer Meister schildert in einem Berliner Bilde den Wettlauf der Atalante: die Geschichte jener kriegerischen Jungfrau, die mit jedem Manne, der um sie zu freien wagte, einen Wettlauf anstellte, bis sie schließlich von Meilanion, dem Aphrodite goldene Liebesäpfel geschenkt hatte, besiegt ward. Und gerade bei diesen Bildern ist es nun lehrreich, zu sehen, wie wenig die Künstler daran dachten, irgendwelche Stilechtheit anzustreben. Gozzoli bemüht sich um die Antike zwar insofern, als er den Palast des Menelaos als eine Säulenhalle darstellt, auf deren Dach ein paar nackte



Benozzo Gozzoli, Raub der Helena.
London, Nationalgalerie.



Schule von Ferrara, Der Wettlauf der Atalante.
Berlin.

Figuren stehen. Doch Paris in seinen roten Trikots und die auf seinem Rücken sitzende, in Hermelin gekleidete Helena machen lediglich den Eindruck eines Stutzers und eines Modedämchens aus dem Florenz des Quattrocento. Desgleichen sieht man auf dem ferraresischen Bildchen zwar auf dem Gebäude antike Statuen, doch die Frage, was für Gewänder wohl die Alten trugen, legte sich auch dieser Meister nicht vor. Die Künstler verfuhren mit den antiken Gestalten wie mit denen der Bibel. Sie versetzten die alten Sagen in ihre eigene Gegenwart. Sie suchten im besten Fall über die Szenen ein wenig die Novellenstimmung des Decamerone zu breiten. So entstanden jene Werkchen, in denen mittelalterlicher Ritterroman und quattrocentistische Karnevalsfreude, Antike und Minnegesang sich so seltsam mischen. Von einem wissenschaftlichen Eingehen auf archäologische Fragen ist nirgends die Rede.

Anders lagen die Verhältnisse in Padua. Padua, das kleine Padua macht ja noch heute den Eindruck einer antiken Stadt. Dort hat in

den Tagen des Franziskus von Assisi zwar der heilige Antonius gelebt. Doch noch weit stolzer waren die Paduaner, daß Livius in ihren Mauern geboren wurde. Es ist hier antike Erde. Die Kirche dell' Arena, wo die ältesten paduanischen Bilder, die von Jacopo d' Avanzo und Altichiero da Zevio sind, steht auf dem Boden eines Amphitheaters. In Padua begann im Trecento Petrarca seine klassischen Studien. Und als gar 1413 das angebliche Grab des römischen Historikers entdeckt wurde, da fühlte jedermann, selbst der niedrigste, sich als Mensch der Antike. Das Liviusgrab wurde das Heiligtum der Stadt. Ein Sammeleifer,



Ercole dei Roberti, Lucretia, Brutus und Collatinus. Modena, Galerie.



Ercole dei Roberti, Medea mit ihren Kindern. Richmond, Sammlung Cook.

viel größer als anderwärts, erwachte. Hat doch die Gemmensammlung, die der Kardinal Scarampi im Verein mit Cyriacus von Ancona anlegte, sogar den Neid des Cosimo de' Medici erregt. Auch das gelehrte Leben der kleinen Universitätsstadt begünstigte die klassischen Studien. So geschah es, daß ein Mann, der seines Zeichens ein Schneider war, eine Entdeckungsfahrt nach Griechenland machte. *Francesco Squarcione* brachte im Original und im Abguß Büsten und Statuen, Reliefs und Architekturfragmente von seiner Reise heim und ließ danach die jungen Künstler, die in seiner Werkstatt zusammenströmten, studieren. Daß er selbst mit seinen Schätzen viel anzufangen wußte, läßt sich nicht be-

haupten. Wenigstens haben seine mühseligen, verquälten Madonnenbilder absolut nichts Antikes. Man versteht gar nicht, warum er gesammelt hat. Doch es ist oft so, daß ein anderer erntet, wo ein Früherer säete. Im Geiste eines seiner Schüler gewannen die Dinge, die für Squarcione disjecta membra geblieben waren, Leben und Seele. Andrea Mantegna ragt in das Quattrocento wie ein nachgeborener alter Römer herein.

Auch Mantegna, wie alle Künstler jener großen Ära, hat natürlich selbständige Kunst geschaffen. Man würde ihm unrecht tun, wollte man ihn lediglich als Altertumsforscher, als Parteigänger der Antike bezeichnen. Er blickt nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts. Raumprobleme, perspektivische Studien, kompositionelle Fragen beschäftigen ihn. Die ersten entscheidenden Eindrücke dürfte er erhalten haben, als Donatello in Padua arbeitete. Sowohl den Gattamelata wie die Reliefs des Hochaltars von San Antonio sah er unter seinen Augen entstehen. Vielleicht ist er sogar persönlich Donatello nahe getreten. Und diese ersten großen Eindrücke, die ihm ein Bildhauer vermittelte, blieben bestimmend für sein Leben. Bronzestatuen waren die ersten Kunstwerke, auf die der Blick des Knaben fiel. Dieser am Bronzeguß großgezogene Geschmack ließ ihn auch als Maler so plastische Wirkung erstreben, als schlösse die Malerei die Plastik in sich.



Florentinische Schule, Narziß. London, Sammlung Benson.

Man muß seine Bilder also zunächst auf dieses plastische Element hin anschauen. Wie seine Menschen dastehen, eingepreßt in ihren eisernen Panzer, gleichen sie Fabelriesen, deren muskelstarrende Rücken und sehnig feste Beine von einem Bildhauer, keinem Maler geformt scheinen. Scharfe Falten ziehen sich wie auf Bronzebüsten von der Nase und den starken Backenknochen nach den Mundwinkeln herab. Alle Gesichter sind bartlos, denn er will das Formgerüst in seiner faltigen Ziselierung geben und das würden Haare verschleiern. Hart, jäh, schroff, fast grimassierend ist die Mimik, als wäre durch einen Zauberspruch das Leben in der Bewegung erstarrt. Man beachte etwa, mit welcher absichtlichen Härte er in dem Mailänder Madonnen-

bild die verzerrten Gesichter der singenden Engel malt. Auch die Gewänder, selbst wenn es um weiche Stoffe sich handelt, scheinen aus Stahl, namentlich jene steifen, starr abstehenden Pelerinen, die so häufig auf seinen Bildern vorkommen. Dieser eherne Stil der Zeichnung wirkt dann weiter auch auf die Farbe zurück. Indem er die Erscheinung so eisern erfaßt, war er naturgemäß gezwungen, auch der Farbe einen metallischen Klang zu geben. Manche Gestalten gleichen, obwohl sie nach der Natur gemalt sind, mehr Bronzestatuen. So hart sind die Umrisse; so metallisch wie polierte Bronze schillern die Farben. Selbst auf Madonnenbildern scheint es, als hielte Maria gar



Mantegna, Madonna. Dresden.



Mantegna, Maria zwischen Johannes und Magdalena. London, Nationalgalerie.

kein lebendes Kind, sondern eine Bronze- oder Marmorstatue im Arm.

Auch die Art, wie er das Beiwerk auserwählt, ist durch diesen Gesichtspunkt bestimmt. Wie er erzgepanzerte Krieger mit blitzenden Waffen, wie er Gewänder von steinernem Faltenwurf liebt, häuft er rings noch ähnliche Dinge zusammen: Harnische, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Beinschienen, zackige Strahlenglorien, Nägel. Die Heiligenscheine, bei anderen Künstlern ätherische Gebilde, sind bei Mantegna schwere, blitzende Scheiben aus Messing. Die Seraphköpfe, von anderen leicht angedeutet, sehen aus, als schwebten Robbia-Arbeiten in der Luft. Auf seinem Bild der Auferstehung funkelt hinter dem Heiland eine Strahlenglorie mit zackig abgeschliffenen Rändern, scharf wie ein Rasiermesser. Auf einem Ma-

donnenbild sind die Flügel der wie in Stein gemeißelten Engel, die die Madonna umflattern, so spitz, als könnte man sich die Finger daran ritzen. Auf seinem Kupferstich der Kreuzigung Christi ist nicht nur oben am Kreuz die Inschrift I. N. R. I. mit dicken eisernen Nägeln befestigt, unten im Vordergrund liegt eine schwere Tür aus trockenem Eichenholz mit rostiger eiserner Fassung. Urnen und Vasen, Kupfergeschirr und goldene Münzen steigern in anderen Bildern die metallische Wirkung.

Desgleichen hat er die Natur in den ehernen Stil übersetzt, hat seine Landschaften wie ein Plastiker modelliert. „Enfin la forme est la première chose à observer“ — an dieses Wort Théodore Rousseaus



Mantegna, Kreuzigung. Paris, Louvre.

kann man denken. Keine Wiesen und Gärten, kein Grün und keine Blumen gibt es auf seinen Bildern. Alles ist plastisch und starr. Die ganze Schöpfung ist eine Vision aus dem Steinzeitalter geworden: kahl, der deckenden Erdenschicht beraubt, nur von erratischen Blöcken, vertrockneten Bäumen, Hecken, Steingeröll und sandigen Wegen belebt. Da starren auf jäh zerklüfteten Bergen zinnenbekrönte Kastelle und hochummauerte Städte empor. Oder die Felsen überspannen Schluchten und Engpässe. Dort stirbt die Vegetation ganz ab, die spitzen Schieferbildungen der Felsen rücken in den Vordergrund und öffnen sich zur klaffenden Höhle. Seine Kreuzigung des Louvre mit den starrenden nackten Felsen wirkt wie ein Erzrelief. Die Szene mit dem Gebet Christi am Ölberg spielt in einem Steinbruch mit gewaltigen Quadern. Im Hintergrund erhebt sich ein Granitfelsen, an den die Türme einer Stadt sich lehnen. Gewiß hat er

manche dieser Szenerien in Wirklichkeit sehen können. Wenn er die Kreuzabnahme in einen Trachytsteinbruch verlegt, als Schauplatz für die Anbetung der Könige eine Höhle aus Blocklava wählt, zu der mächtige Basaltstufen emporführen, und auf dem linken Flügel dieses Bildes einen steilen vulkanischen Felsen auftürmt, so liegen diesen Dingen Studien zugrunde, die er in den Euganeen gemacht hat.



Mantegna, Die Himmelfahrt Christi. Florenz, Uffizien.



Mantegna, Christus am Ölberg. London, Nationalgalerie.



Mantegna, Christusleichnam. Mailand, Brera.

Doch in andern Fällen benutzt er die Naturelemente zu ganz freien Schöpfungen. Wie er es liebt, Riesenkorallen, die kein Mineralog gesehen, irgendwo anzubringen, hat er in der Madonna della Petriera eine kleine Tropfsteinbildung ins Monumentale vergrößert. Im Steinbruch nebenan sind Steinmetzen mit dem Behauen von Blöcken beschäftigt, auch sie nur beigefügt, um den steinernen Eindruck zu verstärken. Demselben Zweck dienen die konzentrischen Wege, die oft die Hügel durchfurchen. Indem er sie anbringt, entkleidet,


Mantegna, Die Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.

enthäutet er die Erde, legt ihr steinernes Knochengerüst bloß.

Ebenso verfährt er mit den Pflanzen. Malt er Reben, so wirken die Trauben und Blätter so hart, als ob sie aus Glas und Blech bestünden. Malt er Bäume, so ist es, als ob sie eine schwere Rüstung aus Eisen trügen. Fest wie Stahl, durch keinen Windhauch bewegbar, hängen die Blätter an den Ästen. Zackig und widerhaarig, fast wie Wurfspieße starren die Äste in die Luft. Auch die Kräuter, die dem steinigen Erdreich entsprießen, haben etwas Hartes, Metallisches, spröd Kristallisches, das an Dendritenbildungen gemahnt. Die einen sehen aus wie Zink, das mit Bleioxyd oder Bleiweiß bespritzt ist. Die anderen scheinen mit einer Schicht grüner Bronze überstrichen, auf der noch weiße Stahlreflexe glänzen. Die Luft sogar, den Himmel hat er in seinen Steinstil übersetzt. Das Weiche, Verschwommene der Wolkenbildungen bekommt harte abgegrenzte plastische Formen. Der Einfluß, den die Skulptur überhaupt auf die Malerei des Quattrocento ausübte, macht sich bei keinem Künstler in so grandios einseitiger Weise wie bei Mantegna geltend.

Nächst Donatello war Paolo Uccello, der im Gefolge des großen Bildhauers nach Padua gekommen war und im Piazzo Vitaliani gemalt hatte, Mantegnas Lehrmeister. Durch ihn erhielt er die Anregung, sich der Wissenschaft der Perspektive zuzuwenden, die er durch umwälzende Entdeckungen bereicherte.


Mantegna, Madonna della Petriera.
Florenz, Uffizien.



Mantegna, Die Taufe des hl. Jakobus.
Padua. Emeritanerkirche.

Schon in den berühmten Bildern, die er 1454—59, also im Alter von 23 bis 28 Jahren in der Eremitaner-Kirche in Padua malte, ist dieser Zusammenhang mit den von Uccello aufgeworfenen perspektivischen Problemen ersichtlich. Wie er die Figuren in der Untersicht gibt, also so verkürzt, wie der von unten emporblikkende Betrachter sie in Wirklichkeit sehen würde, sucht er durch die Art, wie er sie der Räumlichkeit einordnet, den Eindruck der Tiefendimension hervorzurufen. Nicht nach den Gesetzen der Flächendekoration, sondern von innen heraus, als großer Tektoniker, baut er seine Werke auf. Auf dem Madonnenbilde in Verona sind die Gestalten der Flügel nicht nebeneinander, sondern leise hintereinander gestellt, wodurch in überaus geschickter Weise der Eindruck des Räumlichen suggeriert und der Blick in die Tiefe gelenkt wird. Und man versuche nur einmal, sich dieses Kircheninterieur der Veroneser Madonna in Wirklichkeit vorzustellen, so wird man finden, daß es eine der genialsten architektonischen Visionen ist, die das Quattrocento hatte. Später in Mantua, als er im Castello di Corte die Deckenbilder der Camera degli Sposi schuf, führten ihn die per-



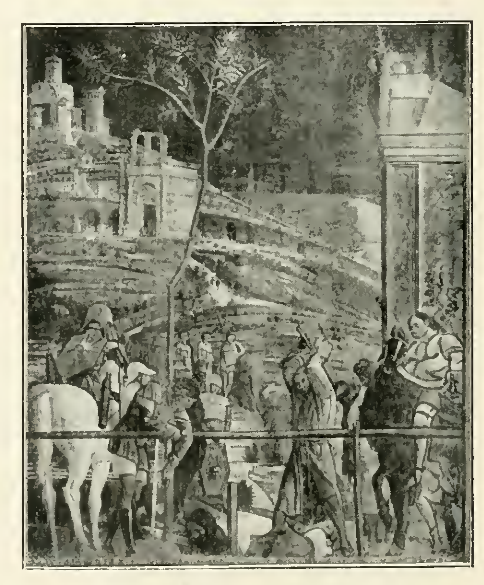
Mantegna, Die Gefangennahme des hl. Jakobus.
Padua, Emeritanerkirche.



Mantegna, Das Verhör des Heiligen.
Padua, Emeritanerkirche.

spektivischen Studien wieder zu neuem Ergebnis. Indem er Uccellos Prinzipien auf die Plafondmalerei übertrug, die Decke öffnete und die Putten so malte, als seien es wirkliche Wesen, die von unten gesehen im Raum voltigieren, wurde er der Erfinder der perspektivischen Gewölbemalerei, der Ahn Correggios, Veroneses und Tiepolos.

Nebenbei darf man nicht vergessen, daß Mantegna auch ein sehr großer Porträtmaler war. Bei Einzelporträts ist hier ebenfalls der Zusammenhang mit der Plastik deutlich. Als er beispielsweise sein in Berlin bewahrtes Bildnis des Kardinals Scarampi malte, wollte er ohne Zweifel eine gemalte Porträtbüste im Sinne der polychromen Skulpturen des Donatello schaffen. Doch geschichtlich noch weit wichtiger sind andere Werke, zu denen er in seiner Eigenschaft als Hofmaler Gelegenheit hatte. Nachdem man anfangs sich darauf beschränkt hatte, Stifterbildnisse in religiösen Darstellungen aufzunehmen, und nachdem dann unter den Händen Pisanellos und des Piero della Francesca das Einzelbildnis als gesonderte Gattung von der religiösen Malerei sich abgezweigt hatte, begannen die fürstlichen Familien in ihren Schlössern große Darstellungen aus ihrem häuslichen



Mantegna, Martyrium des hl. Jakobus.
Padua, Emeritanerkirche.

Leben al fresco malen zu lassen. So traten zu den Einzelporträts nun auch Familienporträts und andere Gruppenbilder aller Art. In dieser Hinsicht bezeichnen Mantegnas Darstellungen aus dem Leben der Gonzaga in der Camera degli Sposi in Mantua einen Markstein in der Geschichte der Porträtmalerei. An der Seitenwand ist eine Szene aus dem Jagdleben dargestellt: Diener, die das gesattelte Pferd und die Jagdhunde für ihren Herrn, der zur Jagd ausreiten will, bereit halten. Das eine Hauptbild zeigt den Herzog Lodovico mit seinem Gefolge, seinen beiden Söhnen und deren Erzieher. Auf dem anderen sieht man die Markgräfin Barbara, eine geborene brandenburgische Prinzessin, wie sie neben ihrem Gatten, gleich einer römischen Matrone, im Kreise ihrer Familie und ihres Hofstaates sitzt.



Mantegna, Madonna. Verona. San Zeno.



Mantegna, Deckenbild der Camera degli Sposi. Mantua, Castello di Corte.

Seit den Mosaiken von San Vitale, die den Justinian und die Theodora mit ihrem Gefolge darstellten, waren Gruppenbilder dieser Art nicht mehr gemalt worden. Doch der antike Hauch, der über diese gleichsam altrömischen Familienszenen und über das Porträt des Kardinals Scarampi sich breitet, das einer römischen Imperatorenbüste ähnelt, weist nun gleichzeitig auf das hin, was eben trotz aller seiner anderen epoche-

machenden Leistungen das Auftreten des Mantegna für die Kunst des Quattrocento ganz besonders folgenreich machte. Das ist sein Verhältnis zur Antike. Auf der bekannten Büste von 1506, die das Grabmal des Meisters in S. Andrea in Mantua ziert, ist er dargestellt als antiker Dichter, das lange Haar mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Auch manche Ähnlichkeit mit Theodor Mommsen kann man in den scharfen, klassischen Zügen finden. Und darin liegt das, was Mantegnas Sonderstellung ausmacht. Während die anderen



Mantegna, Detail von der Decke der Camera degli Sposi. Mantua, Castello di Corte.

Meister jener Zeit fast ausschließlich ins Leben blickten, ist Mantegna, als Naturalist gleich kühn, auch der erste große Künstlerarchäolog gewesen.

Die antiken Studien ziehen sich durch sein ganzes Leben. Im Verkehr mit den Professoren der Paduaner Universität erwarb er sich eine Kenntnis des klassischen Altertums, wie sie vor ihm kein Künstler hatte. Aus Reliefs, Münzen, Inschriften und Statuen setzte er sich ein Bild der versunkenen Heroenzeit des italienischen Volkes zusammen. Das Kriegswesen der alten Römer war ihm ebenso vertraut wie ihre Baukunst, ihr Kunstgewerbe, ihr Kultus. Selbst seine Briefe mit ihren lateinischen Wendungen verraten, wie ganz heimisch er in der Welt der Alten war. So ist schon der Eindruck seiner ersten

Fresken, obwohl sie Heiligenlegenden darstellen, der einer feierlichen Klassizität. Hatte man vorher römische Soldaten und Konsuln in die Tracht des 15. Jahrhunderts gekleidet, so gibt Mantegna seinen Kriegern und Senatoren die echte altrömische Uniform und Amtstracht. Stilecht muß nicht nur die Gestaltung des Raumes, sondern auch jedes Einzelstück des Gerätes sein. So wirkt das Verhör des Jakobus wie ein Ausschnitt aus der antiken Welt. Vor einem Triumphbogen, den Reliefs mit Kaiserköpfen und antiken Opferszenen schmücken, ist die Sella curulis des Prätors errichtet. Sphinxfiguren bilden die Seitenlehnen. Die Helme, Schilde, Feldzeichen und Panzer der Krieger sind echt antik. Antik ist nicht minder die starre Ruhe des Ganzen. Da gibt es kein Pathos, keine Sentimentalität, kein Schreien; alles atmet jene römische Strenge, die auch Max Klinger über seine „Kreuzigung Christi“ breitete. Oder man betrachte aus derselben Zeit das Altarwerk von San Zeno. Dicke Girlanden spannen sich da von einem Ende



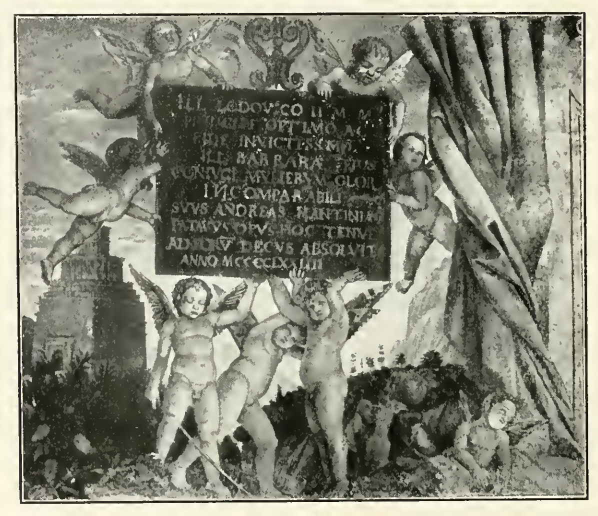
Mantegna, Der Marchese Lodovico Gonzaga im Kreise seiner Familie. Mantua, Camera degli Sposi im Castello di Corte.



Mantegna, Die Familie des Lodovico Gonzaga. Mantua, Castello di Corte.

zum anderen. Antike Reliefs, Rossebändiger, Kentauren und nackte, auf stolzen Pferden dahinsprengende Epheben schmücken die Pfeiler. Alles zeigt eine Reinheit klassischen Architekturempfindens, die unerhört in der Kunst jener Jahre ist.

1459 siedelte er von Padua nach Mantua über, und auch hier kam er auf antiken, von heidnischen Vorstellungen durchtränkten Boden, aus der Geburtsstadt des Livius in die des Virgil. Lodovico Gonzaga und seine Gemahlin Barbara von Brandenburg verwandten alle Mittel darauf, Statuen und Gemmen, Gipsabgüsse und Bronzen zu sammeln. Die Gonzagis, ein um 1475 entstandenes Gedicht des Johannes Petrus



Mantegna, Putten mit Inschrifttafeln. Mantua, Camera degli Sposi im Castello di Corte.

Arrivabene, das die siegreichen Kämpfe Lodovicos gegen die Venezianer verherrlicht, wirkt wie das Werk eines antiken Dichters. Denn keine Zeile verrät hier, daß das Christentum in die Welt gekommen. Nur der heidnische Olymp wird in die Handlung geflochten. Die antiken Götter, wie bei Homer, müssen unter die Kämpfenden sich mischen. So fuhr auch Mantegna fort, soweit es nur irgend ging, der Antike zu huldigen. In der Camera degli Sposi, dem ersten in Mantua entstandenen Werk, hat er zwar Szenen aus dem Leben der Gonzaga gemalt, doch die Decke zieren, von klassischen Putten gehalten und von klassischen Fruchtschnüren umrahmt, die Köpfe römischer Kaiser. Unten halten nackte Putten jene klassische Inschrifttafel, die in klassischem Latein und in klassischen Buchstaben — jenen Majuskeln, die auf den Bogen des Mark Aurel, des Septimius Severus

und des Konstantin vorkommen — von dem Stifter und der Vollendung des Werkes kündet. Was er auch darstellen mag, seine Werke unterscheiden von denen anderer Meister sich stets durch ihr antikes Gepräge. Sebastian erleidet sein Martyrium. Da ist er, statt an einen Baum, an eine Tempelruine gefesselt. Antike Säulenfragmente sind am Boden verstreut, die Namensinschrift steht in griechischen Buchstaben am Pilaster. Oder Maria ist dargestellt. Da steht das Christkind nicht gleichmäßig auf beiden Füssen, sondern im Sinne der Antike ist der Gegensatz von Stand- und Spielbein gewählt, so daß sich ein Contraposto der Hüfte ergibt. Spielende nackte Putten rahmen die Szene ein. Oder Christus wird gegeißelt. Da sieht man im Vordergrund die mächtigen Gestalten der Legionäre. Oder er hängt am Kreuz. Da liest man die Inschrift „König der Juden“ in griechischen Buchstaben, und der Adler eines Feldzeichens mit der stolzen Aufschrift SPQR überragt fast den Kreuzesstamm. Griechische Rundtempel, Rekonstruktionen der Arena von Padua oder des römischen Kolosseums füllen in anderen Bildern den Hintergrund. Alle seine Landschaften haben die Vision einer Erde, wie sie in der starren Römerzeit gewesen sein mag, als mächtige Kastelle und Festungen sich auf jähen Felsklippen erhoben.



Mantegna, Madonna. Berlin.

Doch sein eigentliches Ziel, wirklich der Maler der Antike zu sein, hatte Mantegna noch immer nicht erreicht. Er hatte, soweit es angängig war, Christliches in Antikes übersetzt, hatte die Kunstdenkmäler des Altertums als Beiwerk religiöser Bilder verwendet. Wirklich ein antikes Thema zu behandeln, war ihm noch nicht gestattet. Auch das erreichte er, als im Jahre 1484 Francesco Gonzaga, der Gemahl Isabellas von Este, den Thron bestieg. Was diese Fürstin, eine der glänzendsten Frauengestalten der Renaissance, für die Kunst getan hat, wurde oft geschildert. Man weiß, daß ihr Hauptinteresse um die Antike sich drehte, daß sie im Schlosse von Mantua ein Theater erbauen ließ, in dem die Komödien des Terenz und des Plautus in Szene gingen. Für die Dekoration dieses Theaters war das Werk be-

stimmt, in dem Mantegna wohl den Höhepunkt seines Schaffens sah, der Triumph des Cäsar. Obwohl er selbst und Isabella von Este eine ganze Reihe antiker Werke besaßen, machte er, um seine Eindrücke aufzufrischen, 1488 eine neue Reise nach Rom, das er schon als Jüngling gesehen hatte, weilte von neuem mit dem Skizzenbuch vor der Trajanssäule und dem Titusbogen. Die Reliefs dieser Monumente hat er im Triumph des Cäsar verwendet. Doch es ist kein totes Arbeiten mit übernommenen Dingen. Nicht nur alle diese Musikinstrumente und Inschrifttafeln, diese Standarten und Büsten, diese Rüstungen und Gefäße, diese Schilde und Opfergeräte, diese Quadrigen, Viadukte,



Mantegna, Aus dem Triumph des Cäsar. Kupferstich.



Mantegna, Aus dem Triumph des Cäsar. Kupferstich.

Säulen und Tempel hat er mit gelehrter Korrektheit gegeben. Es fließt Blut in dieser Antike. Ein Hauch des Heroischen ist über alles gebreitet. Greifbar, als ob es seine eigene Gegenwart wäre, sieht er die Vergangenheit vor sich. Das Werk ist die erstaunlichste Evokation, die das Altertum überhaupt gefunden. Und nachdem er noch im Triumph des Scipio die politische Größe der alten Römerwelt gefeiert, ging er vom Historischen auch zur Poesie des Altertums über. Es ist kein Zufall, daß Mantegna als erster sich den Kupferstich dienstbar machte. Denn dieser gestattete ihm eben Dinge zu behandeln, die in großen Gemälden noch unmöglich waren. Seine ersten Stiche sind dem „Divo Herculi invicto" gewidmet, dem Heros, der den Antäus würgt und mit der Lernäischen Hydra ringt. Dann zeichnet er Opferszenen, nackte Menschen, die mit Widdern und Weihgeschenken dem Altar ihres Gottes nahen. Er läßt in vier anderen Blättern die Welt des Bacchus, der Meergötter und Faune neu auferstehen. Satyrn



Mantegna (?), Herkules, den Antäus würgend. Kupferstich.

schlürfen den Heurigen, blasen auf Flöten und wälzen sich in sinnlosem Rausch am Boden. Tritone stoßen ins Muschelhorn, schöne Weiber kommen auf dem Rücken von Kentauren daher. Und für das Arbeitszimmer der Isabella von Este entsteht noch der „Parnaß“ des Louvre: Venus und Mars von Apollo und den Musen, von Merkur und dem Pegasus umgeben, jenes merkwürdige Bild, das in seiner strengen Klassizität wie eine Vorahnung Poussins wirkt.

Die Bedeutung, die alle diese Werke für die Kunst des Quattrocento gewinnen mußten, kann man nicht hoch genug einschätzen. Mantegna als erster hatte, vom christlichen zum antiken Stoffkreis übergehend, die Bewegungsgesetze des nackten Körpers studiert. Erst von ihm wurde der Mechanismus der Bewegung, der Zusammenziehungen und Streckungen der Muskeln als besonderes Studienobjekt aufgestellt. Namentlich sein Kupferstich des Herkules, der den Antäus würgt, muß auf die Künstler jener Jahre wie eine Offenbarung gewirkt haben. Denn nackte Körper, die in wilden Verschlingungen sich aneinanderpressen, waren noch nie vorher mit solcher Sicherheit gegeben. Er hatte



Mantegna, Faune. Kupferstich.

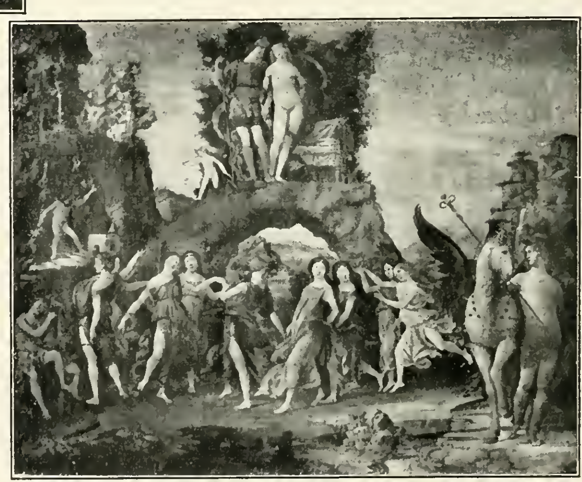


Mantegna, Kampf von Meergöttern. Kupferstich.



Mantegna, Die hl. Eufemia.
Mailand, Brera.

weiter, ausgehend von antiken Gewandfiguren, an die Stelle des bizarren Modekostüms, in dessen Einzelheiten die Künstler vorher schwelgten, wieder die klassische Schönheit der antiken Gewandung gesetzt, hatte dem Spiel der Draperien, dem Rhythmus des Faltenwurfs ein ganz neues, eingehendes Studium gewidmet. Schon auf einem seiner Erstlingswerke, der heiligen Eufemia der Brera, ist der Fluß der Draperien von einer Schönheit, wie bei den besten antiken Gewandfiguren. Der Parnaß des Louvre könnte von Poussin sein, so streng antik ist der Rhythmus der Bewegungen, so antik der Faltenwurf der bald weich sich anschmiegenden, bald im Wind flatternden dünnstoffigen Gewänder. Dazu kommen schließlich noch jene anderen Dinge, die zwar mit der Antike nichts zu tun haben, aber im Gesamtbild des Meisters doch ebenfalls wichtige Züge darstellen. Er hatte die ersten perspektivischen Gewölbemalereien und die ersten Porträtgruppenbilder geschaffen. Er hatte auch hinsichtlich der Komposition ganz neue Gesetze gegeben. Denn nie kommen in seinen Bildern jene Reihen von Personen vor, die nur des Bildnisses halber da sind und die man willkürlich verlängern könnte. Alle sind an der Handlung beteiligt, alle einem festgeschlossenen Ganzen untergeord-



Mantegna, Parnaß. Paris, Louvre.

net. Eine neue, straff kompositionelle Schönheit enthüllte sich, die nicht mehr das nachlässige Aneinanderreihen duldete, wie es bis dahin beliebt war. Und gerade weil er außer seinen Bildern auch Kupferstiche geschaffen hatte, die leicht in alle



Mantegna, Votivbild des Francesco Gonzaga. Paris, Louvre.



Mantegna, Die Beschneidung des Christkindes. Florenz, Uffizien.

Hände gelangen konnten, wurde sein Einfluß ein ungeheurer. Man verfolgt, wie eine ganze Gruppe von Künstlern sich in die Bearbeitung der Probleme teilten, die durch die Werke des großen Paduaners gestellt waren.

Mantegnas Nachfolger.



Melozzo da Forli, Die Dialektik. Berlin.

Melozzo da Forli, ein aus Umbrien stammender Meister, der als vielbeschäftigter Wanderkünstler in den verschiedensten Orten Italiens tätig war, ist ohne Mantegna undenkbar. Draperiestudien und Versuche in der perspektivischen Plafondmalerei haben ihn besonders beschäftigt. Mantegna hatte in den Fresken der Camera degli Sposi in Mantua die ersten Porträtgruppenbilder der modernen Kunst geschaffen. Solche höfische Repräsentationsbilder hat also auch Melozzo gemalt. Die ersten führen in den vornehmen gelehrten Kreis des Herzogs Federigo von Urbino. Man sieht Herren vor den allegorischen Gestalten der freien Künste knien. Die Art, wie bei diesen thronenden Frauenfiguren die Gewandung geordnet ist, zeigt, mit welchem Eifer Melozzo die von Mantegna gegebenen Anregungen aufnahm. Denn der großzügige Faltenwurf hat mit der knittrigen Art der älteren Quattrocentisten weniger gemein, als mit den schwungvoll an der Gliederpuppe geordneten Gewandmotiven Fra Bartolommeos. Sein Hauptwerk, das in Rom entstand, ist ein Repräsentationsbild, das den Papst Sixtus IV. darstellt, wie er im Kreise seiner Nepoten sitzend dem Vorsteher der päpstlichen Bibliothek Platina Audienz erteilt.

Über Melozzo da Forli: Schmarsow, Stuttgart 1886. — Über Signorelli: R. Vischer, Leipzig 1879. Cruttwell, London 1899.

Hier läßt namentlich die Raumanlage — der Blick auf den pilastergetragenen, von einer kassettierten Decke überspannten, in stärkster perspektivischer Verkürzung dargestellten Saal — deutlich erkennen, mit welchem Verständnis er ähnliche tektonisch konzipierte Werke Mantegnas betrachtet hat.



Melozzo da Forli, Sixtus IV. erteilt dem Platina Audienz. Rom, Vatikanische Galerie.

In seinen übrigen Arbeiten nahm er die von Mantegna gestellten Probleme der Disotto-in-su-Malerei auf. Zunächst gelang es ihm nicht, sie zu lösen. Denn seinen Kuppelbildern des Domes von Orvieto fehlt noch die Leichtigkeit. Die Gestalten ersticken in ihren schweren Draperien. Die Art, wie in der Verkürzung die Füße der nackten Engel sich zeigen, wirkt unschön. Aber in den Kuppelbildern der Kirche Santi Apostoli in Rom wurde er der Schwierigkeiten Herr. Christus schwebt, wie Vasari schreibt, so frei im Äther, daß er die Wölbung zu sprengen scheint. Ebenso meint man, daß die Engel im freien Himmelsraum sich bewegen. Heute läßt sich, da die Kuppel zerstört ist, nicht mehr beurteilen, inwieweit diese perspektivische Illusion erzielt war. Desto mehr sieht man aus den Fragmenten, die in die Sakristei des Vatikans gekommen sind, welch zarter Schönheitssinn bei Melozzo mit den perspektivischen Tendenzen sich verband. Seine Barrison-Engel mit den flatternden blonden Locken, die musizierend und singend daherstürmen, während ein überirdischer Lufthauch ihre Gewänder peitscht, erfreuen sich mit Recht ihrer großen Beliebtheit. Das worauf es Melozzo ankam, die Verkürzungen der von unten gesehenen Körper möglichst korrekt zu geben, imponiert ja nicht mehr; doch dem operettenhaften Zauber dieser blondgelockten Girls kann man sich noch heute nicht entziehen.

In Florenz, wo Mantegna 1466 geweilt hatte, fand er in *Antonio Pollajuolo,* dem großen Erzgießer, einen Nachfolger. Auch auf Polla-



Melozzo da Forli, Engel. Rom, Sakristei der Peterskirche.



Melozzo da Forli, Engel. Detail aus den Kuppelbildern der Kirche von Loreto.

juolo, wie auf Melozzo, wirkte die mächtige, statuarische Plastik des Paduaner Meisters, die klassische Ruhe seiner Draperien, und er schuf in den Figuren der fünf Tugenden, die er für das Handelsgericht in Florenz lieferte, das Gegenstück zu den Personifikationen der Wissenschaften, die Melozzo für die urbinatische Bibliothek gemalt hatte. Doch mehr noch wurde auf einem anderen Gebiet Mantegna sein Lehrmeister. Die Florentiner hatten ja bisher wenig Gelegenheit gehabt, Nacktes darzustellen, denn sie bearbeiteten fast ausschließlich religiöse Themen. Man kann hinweisen auf die Adam- und Eva-Figuren in der Brancaccikapelle, auf die nackten Jünglingsgestalten in Brunellescos und Ghibertis Opferung des Isaak oder auf die Davidstatue Donatellos. Das ist nahezu alles. Mit diesen seltenen Gelegenheiten, Nacktes darstellen zu dürfen, will man sich nun nicht mehr begnügen. Es kommt die Aktmalerei, die den nackten menschlichen Körper ruhig oder stark bewegt um seiner selbst willen darstellen will. Und die Möglichkeit



Antonio Pollajuolo, Gerechtigkeit. Florenz, Uffizien.



Antonio Pollajuolo, Nackte Figuren.
Detail eines Fresko.

dazu verschafft man sich dadurch, daß man einesteils in Kupferstichen Themen bearbeitet, die auf dem Gebiete der Malerei noch nicht verlangt wurden, und daß man anderenteils in Bildern und Statuetten immer häufiger Abstecher in das Gebiet der Antike macht. Darin liegt die geschichtliche Bedeutung Pollajuolos. Er als erster wandte, von Mantegna angeregt, der Technik des Kupferstiches sich zu. Er zeichnet seine „Schlacht der Nackten“: menschliche Körper, die im Kampf sich messen. Er zeichnet im Anschluß an Mantegna einen Herkules, der mit Antäus ringt: zwei nackte Leiber, die in wilder Verschlingung sich aneinanderpressen. Mit solcher Geschicklichkeit waren kämpfende Gestalten, Leben und Bewegung noch nicht dargestellt worden. Alle diese Muskelspannungen, alle diese komplizierten Bewegungsmotive sind mit unerhörter Meisterschaft gegeben. Und diese Kupferstiche kennzeichnen auch die Tendenzen, die ihn als Maler beherrschten. Die Anatomie machte er, Mantegna folgend, zu seinem Studienfeld: „Er verstand das Nackte“, erzählt Vasari, „besser als irgend einer seiner Vorgänger. Da er die Anatomie am Sektionstisch studierte, war er der erste, der wirklich das Spiel der Muskeln wiedergab.“ Nach diesem Gesichtspunkt wählte er sich die Stoffe, und allein daraufhin sind seine Bilder zu betrachten. Die Darstellung angespannter Glieder in den verschiedensten Muskelverzerrungen, das In- und Gegeneinander ringender Kräfte ist seine Domäne.



Piero (?) Pollajuolo, St. Sebastian.
Florenz, Gal. Pitti.

Von christlichen Stoffen, die gestatteten, solche Probleme zu lösen, bot Sebastian sich dar. Und Pollajuolo beschränkt sich in dem Bilde der Pittigalerie nicht darauf, den Heiligen darzustellen, wie er ruhig vor dem Baume steht, an den er gefesselt ist, nein, er zeigt einen Menschen, der sich bemüht, seine Fesseln zu lösen. Man denkt an die Sklaven des Michelangelo, wenn man diesen Brustkorb sieht, der in der Anstrengung sich verdreht, diese muskulösen Arme, deren Adern sich blähen. In dem Bilde der Londoner Nationalgalerie multipliziert er



Antonio Pollajuolo, St. Sebastian. London, Nationalgalerie.

das Problem noch dadurch, daß er rings die Bogenschützen anbringt. Der Heilige ist hier an einen hohen Baumstamm gebunden. Sechs halbnackte Männer schießen auf ihn. Das gibt Gelegenheit zu den verschiedensten Bewegungsmotiven. Er kann darstellen, wie die Schützen sich bücken, um den Bogen zu spannen, wie sie die Arme ausstrecken, um zu schießen. Im übrigen hat er, wie in seinen Kupferstichen auch in seinen Bildern die Antike herangezogen, um seinen anatomischen Bestrebungen nachgehen zu können. Und hier war es selbstverständlich wieder Herkules, der in seinem Repertoire die Hauptrolle spielen mußte. Er schilderte die Taten des Herkules in dekorativen Bildern,

die er für den Palazzo Venetia schuf. Er malte die Doppelbildchen der Uffizien: Herkules den Antäus würgend und die Hydra erschlagend. Wie in diesem Antäusbild Herkules' Fußsohlen an der Erde sich festsaugen, wie seine Waden schwellen, wie er die Brust zurückwirft, mit welch erdrosselnder Kraft er seinen Gegner umkrallt, ist wieder ein Triumph der Bewegung und des Nackten. Selbst in der kleinen Tafel der Londoner Nationalgalerie „Apoll und Daphne" ist das Thema in diesem Sinne gewählt. Ein elastischer Jünglingsleib, ein herber Mädchenkörper, dieser fliehend, jener verfolgend — ein Kompendium schwieriger Bewegungsmotive und anatomischer Studien. Man versteht, daß die Künstler staunend vor solchen Werken standen, denn kein Florentiner vor Pollajuolo war dermaßen in das Gefüge des nackten Menschenleibes eingedrungen.



Signorelli, Männliche Akte. Richmond, Sammlung Cook.

Den Abschluß dieser Bestrebungen bedeutete für das 15. Jahrhundert *Luca Signorelli.* Was bei Pollajuolo noch experimentierend war, erhebt sich bei Signorelli zu ruhiger Meisterschaft. Das Tätigkeitsfeld dieses großen Meisters umfaßt alles. Er hat für die verschiedensten Städte Toskanas und Umbriens Altarbilder gemalt, und man würde ihn also in das Prokrustesbett einer einseitigen Charakteristik spannen, wollte man ihn lediglich als Maler des Nackten feiern. Signorelli war, wie Mantegna, ein in die Malerei verschlagener Bildhauer. Seine wie aus Erz geformten Gestalten sind streng, herb und groß. Er liebt harte Köpfe, Profile von der Schärfe des Rasiermessers. Männer gibt er am liebsten bartlos, weil nichts die wie in Bronze gegossene Form verschleiern darf. Jede Gefühlsseligkeit fehlt ihm. Also kennt er auch als Landschafter keinen weichen Lyrismus. Wie Mantegna hält er an kahlen Felsformationen fest, um alles in scharfumrissenen Konturen geben zu können. Die Gewandung ist gleichfalls, wie bei dem paduanischen Meister, einfach und feierlich ohne Gefältel und koketten, bauschigen Schwung. Er ordnet alles in schweren Massen, in großen einfachen Linien. Und dieser gewaltigen Formensprache entspricht

die Farbe. Wie bei Mantegna hat sie eine gewisse metallische Schärfe, einen Klang von Kupfer oder Bronze, nicht hart und trocken, aber grau und düster. Er war viel zu sehr Zeichner, viel zu ernst und herb, um koloristischen Reizen nachzugehen.

Aber so vielerlei demnach bei einer Charakteristik Signorellis erwähnt werden muß, ist es doch nicht unrichtig, seine geschichtliche Bedeutung durch die Worte anzudeuten, daß er der größte Meister des Nackten vor Michelangelo war. Es dürfte kaum ein Bild von ihm geben, das nicht — gleichsam als Erkennungszeichen für die Autorschaft Signorellis — eine nackte Figur enthält. Antikes hatte er wenig zu malen. Es kommt fast nur das wunderbare Werk des Berliner



Signorelli, Die Erziehung des Pan. Berlin.

Museums mit der Erziehung des Pan in Betracht, in dem sich das peinlichste Aktstudium doch mit so würzig herber Grazie verbindet. Desto mehr suchte er als Altarmaler nach allen nur erdenklichen Mitteln, das kirchliche Thema mit Nuditäten zu mischen. Daraufhin sind seine Bilder zu betrachten.

Zunächst die Madonnen. Dem Bilde der Florentiner Akademie ist oben der nackte Kruzifixus beigegeben. Auf dem in Volterra sieht man am Thron ein Relief, das einen Kampf nackter Männer darstellt. Auf dem im Dom von Perugia stellt er neben Marias Thron den Wüstenprediger Johannes und den greisen Hieronymus, weil diese Gestalten ihm Gelegenheit geben, schlottrige Körper mit faltiger Haut und ausgearbeiteten Muskeln vorzuführen. Zu Füßen des Thrones sitzt außerdem ein großer, ganz ephebenhaft gebildeter, musizierender Engel. Ist eine solche Gestalt nicht im Vordergrund möglich, so

bringt er sie wenigstens, mag sie mit dem Thema auch in gar keiner Beziehung stehen, im Hintergrund an. So sieht man auf dem Bilde der Uffizien links einen nackten Mann, rechts eine Gruppe nackter Jünglinge. Einer kauert, einer liegt, einer zeigt stehend seine sehnige Rückenpartie. Auf dem Bilde der Münchener Pinakothek ist einer damit beschäftigt, sich die Sandalen zu lösen. Dieses Motiv, das häufig bei Signorelli vorkommt, mag auf den ehernen Dornauszieher der Antike zurückgehen, der schon damals im Konservatorenpalast in Rom bewahrt wurde. Sonst hat ihn die Rückenansicht — dralle Schenkel und feste Schulterblätter — besonders gereizt. Man kann an Michelangelo denken, der ja auch im Hintergrunde seiner Madonnenbilder nackte Jünglinge wie Bäume anbrachte.


Signorelli, Madonna. Perugia, Dom.

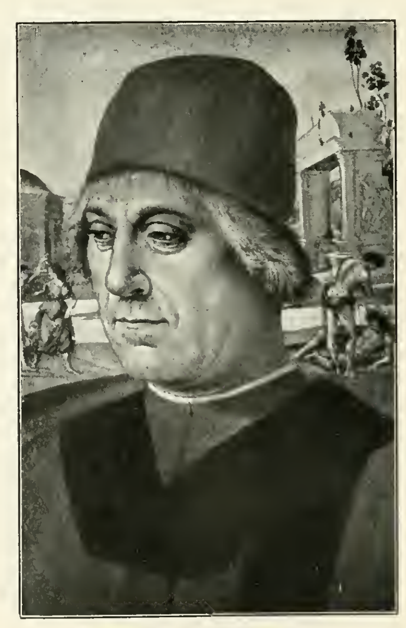
In der nämlichen Weise ist er bei anderen Themen verfahren. Auf der Verkündigung in Volterra sieht man oben eine Mandorla mit nackten Putten. Malt er in dem Mailänder Bilde die Geißelung Christi, so stehen zu beiden Seiten des Heilandes vier nur mit Lendenschurz bekleidete nackte Männer, zwei von vorn und zwei vom Rücken gesehen. Oben auf dem Säulenkapital steht noch ein nacktes Götzenbild. Die Taufe Christi ist ihm ein lieber Gegenstand, da sie gestattet, in den Gestalten der Täuflinge nackte Körper in verschiedenen Stellungen


Signorelli, Geißelung Christi. Mailand, Brera.



Signorelli, Der heilige Georg.
London, Sammlung Farrer.

anzubringen. Doch ebenso lieb ist ihm die Kreuzigung, weil das Thema erlaubt, — einen Leichnam mit allen Sehnenstreckungen und Verzerrungen zu malen. Ja, er begnügt sich damit nicht. Er verweilt mit besonderer Vorliebe bei dem Körper des bösen Schächers, der, das Bein emporziehend, gegen seine Fesseln ankämpft. Und an dem sich windenden Körper dieses Schächers vorbei blickt man auf kleinfigurige Szenen im Hintergrund. Indem er hier noch die Kreuzabnahme oder die Grablegung beifügt, schafft er sich die Möglichkeit, nackte Körper auch noch in anderen Gliederverschränkungen darzustellen. Selbst in Bildnissen dürfen nackte Figuren nicht fehlen. In dem Porträt eines Geistlichen, das im Berliner Museum hängt, sieht man die Ruine eines Triumphbogens mit der Reliefdarstellung zweier nackter Männer und davor eine Jünglingsgruppe. Es ist wie das Monogramm Signorellis, daß er solche stehende, sitzende oder liegende nackte Jünglinge selbst in Werken, wo sie sachlich gar nicht am Platze sind, beifügt.



Signorelli, Porträt. Berlin.

Sind solche Figuren nicht nackt zu geben, so sucht er sie wenigstens in Trikot oder enganliegender, den Körper fest umspannender Rüstung zu malen. Darum sind die Erzengel seine Freunde — Michael besonders in seinem schillernden Stahlhemd — und Landsknechte mit gespannten stählernen Sehnen. Namentlich diese energischen wettergebräunten Ge-

stalten, die mit gespreizten Beinen dastehen in einer Haltung, die alle Muskeln spielen läßt, herausfordernd, als hätten sie einer Gefahr zu trotzen, geben seinen Bildern eine reckenhaft martialische Forschheit.

Wenn er nicht auf das Format des Tafelbildes beschränkt war, sondern großen Wandflächen gegenüberstand, konnte er selbstverständlich mit allen diesen Dingen noch weit freier schalten. In der Sixtinischen Kapelle malte er die letzten Taten des Moses. Man erkennt das Bild auf den ersten Blick daran, daß er Jünglinge in straff gespannten Trikots im Vordergrund aufpflanzt. Im Kloster Monte-Oliveto



Detail aus dem Triumph des Todes. Pisa, Camposanto.

bei Siena malte er 1497 das Leben des heiligen Benedikt, das einst Spinello Aretino in den Fresken von San Miniato erzählt hatte. Und selbstverständlich leitet er das, was für den älteren Meister ein stilles Mönchsepos gewesen war, ins Landsknechthafte über. Die Jugendgeschichte des Heiligen übergeht er ganz und beginnt ex abrupto mit der Landsknechtsszene, wie Totilas zu Benedikt kommt. Man glaubt auf einem Fechtboden zu sein, wo forsche Kriegsknechte in prallen Trikots unter der Leitung eines Feldwebels sich im Säbelkampf üben. Und auch im weiteren Verlauf der Erzählung greift er nur solche Szenen heraus, wo es möglich ist, Landsknechtsfiguren mit martialischen Allüren, riesige Kriegsleute mit Hellebarden, Federbarett und straff-

anliegender, gescheckter Uniform anzubringen. Es war ja damals die Zeit, als Karl VIII. von Frankreich mit seinen Söldnerscharen Italien durchzog. Und das Pittoreske dieser fremdartigen Gesellen mag ihn in seiner Vorliebe für das Soldatische noch bestärkt haben.

Als er sechzig Jahre alt sein berühmtestes Werk, den Zyklus der Capella Nuova des Domes von Orvieto schuf, konnte er die Bestrebungen seines Lebens noch zu einer Leistung imposantester Art zusammenfassen. Das Thema selbst war ihm ja auf den Leib geschrieben,



Signorelli, Die Auferstehung der Toten. Orvieto, Dom.

denn das Jüngste Gericht sollte er darstellen, sein Herannahen, Himmel und Hölle. Hier, wo es fast nur um Nacktes sich handelte, kein Format ihn einengte, wuchs seine Kraft ins Ungeheuerliche. Hätte Fra Angelico, der das Werk begonnen hatte, es vollendet, so würde man in ein Reich ewigen Friedens und gottverklärter Anmut geführt worden sein. Er würde das Jüngste Gericht in demselben kindlichen Stil geschildert haben, den wir aus seinen Darstellungen in Florenz und Berlin kennen. Man hätte Christus gesehen, wie er, von frommen Heiligen umgeben, in der Mandorla thront; kleine Teufelchen, wie sie gleich Flöhen die Bösen zwicken, und Selige, die in zierlicher Polonaise über blumige Auen zum Himmel emportanzen. Signorelli reißt uns mit

sich fort, schlägt die gewaltigsten, stärksten Akkorde an. Für ihn verwandelt sich der ganze Dies irae in einen anatomischen Aktsaal. Der Antichrist predigt. Satan flüstert ihm die Worte, die er spricht, ins Ohr. Betört lauschen die Menschen. Alle Leidenschaften sind entfesselt, da die christliche Demut sie nicht mehr in Bann hält. Mord und Totschlag herrschen auf der Erde. Da kündigt ein Schwefelregen schon den Tag des Jüngsten Gerichtes an. Auf die Posaunenstöße



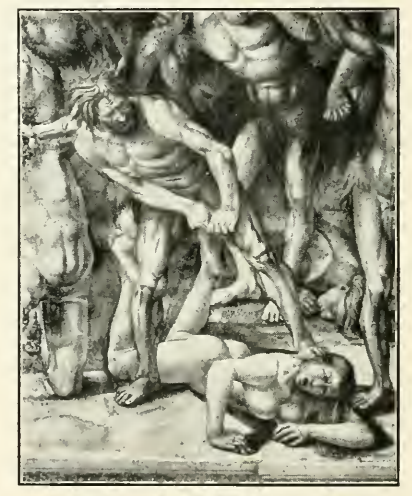
Signorelli, Die Hölle. Orvieto, Dom.

zweier mächtiger Engel entsteigen die Toten ihren Gräbern, einige noch Skelette, doch die meisten schon mit Fleisch umhüllt. Was für eine Fülle von Bewegungsmotiven ließ sich hier schildern. Einige buddeln sich aus der Erde heraus. Andere kauern am Boden. Andere recken ihre aus dem Schlaf erwachenden Glieder, so daß die Knochen des Brustkorbes und die Muskeln der Arme knacken. Dann der Chor der Auserwählten. Sie kreuzen die Hände auf der Brust, sie umfassen sich, blicken erstaunt empor. Nichts von jener Dankbarkeit und frommen Verzückung, wie sie auf älteren Bildern die Seligen zeigen; aber ein goldenes Zeitalter, Menschen, die in olympischer Ruhe ihrer nackten



Signorelli, Die Hölle. Detail.

Schönheit sich freuen. Und im letzten Bild, der Hölle, ein athletisches Schauspiel! In mittelalterlichen Bildern hätte Kampf schon deshalb nicht geschildert werden können, weil demütige Menschen sich nicht empören. Sie dulden still, nehmen ihr Schicksal als unabänderliche Fügung des Himmels hin. In den Menschen Signorellis ist der Herrengeist der Renaissance erwacht. Sie ducken sich nicht, sondern kämpfen gegen ihr Schicksal an. Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae. Das gibt ihm also Gelegenheit, die gewaltigste, wirrste Bewegung darzustellen. Riesenteufel, furchtbar und schrecklich, haben ihre Opfer gepackt. Sie zerren sie am Boden, laden sie auf den Rücken, fesseln und würgen sie. Schreckgestalten fliegen durch die Luft. Wilde Dämonen mit wüsten Verbrecherphysiognomien knebeln nackte Weiber und suchen sie fortzuschleifen. Doch diese Renaissancemenschen wollen nicht gehorchen, sondern liefern dem Himmel einen übermenschlichen, titanischen Kampf. Mit Füßen, Nägeln, Zähnen suchen sie ihrer Peiniger sich zu wehren. Man kann sich kaum vorstellen, daß seit der Zeit Fiesoles und Lochners kaum ein Menschenalter vergangen war und daß im Norden damals noch Memling malte. In Signorelli fanden die Bestrebungen, die mit Mantegna begonnen und die Lebensarbeit Pollajuolos gebildet hatten, ihren krönenden Abschluß. Bis zum Jahre 1543, als in der Sixtinischen Kapelle das „Jüngste Gericht“ Michelangelos enthüllt wurde, blieben seine Werke die gewaltigsten Darstellungen des Nackten, die die Geschichte der christlichen Kunst verzeichnet.



Signorelli, Die Hölle. Detail.

Das Zeitalter des Lorenzo Magnifico.

Einteilungen haben selbstverständlich stets etwas Mißliches. Was der Historiker in Akte trennt, ist im Leben ein Durcheinanderwogen der verschiedensten Dinge. Trotzdem wird man sagen können, daß seit dem Jahre 1470 eine neue Epoche einsetzte. Die erste Hälfte des Quattrocento war die Ära der Kraft. Reckenhafte Gewaltmenschen traten auf. Die Rücksichtslosigkeit, die rohe Stärke triumphierte. Der herrschende Typus ist der Söldnerführer, der eisengepanzert, das riesige Schwert in der Faust an der Spitze seiner Scharen dahinzieht. Auf solche Eroberer pflegen die Erben, auf die Starken die Schwachen, auf die Wilden die Feinen, auf die Erwerbenden die Genießenden zu folgen. Lorenzo und Giuliano de' Medici sind die Typen der neuen Epoche: der eine der Ästhet, der, das profanum vulgus meidend, mit Poeten und Künstlern auf seinen Villen dahinlebt; der andere der Diktator der Mode, der faszinierende Stutzer, der nur zu lächeln, nur huldvoll zu grüßen braucht, um alle Frauenherzen zu betören.

Die Bildnisse geben uns von diesen neuen Menschen sehr genaue Kunde. Man denke zurück an die Werke, die in der ersten Hälfte des Quattrocento entstanden. Da war Donatello, der seine vom Hauch des Terribile umwitterten Büsten schuf: jenen Niccolo da Uzzano mit dem wilden Brigantenschädel und der raubtierartigen Energie seiner Züge. Da war Andrea del Castagno, in dessen Condottierenporträts sich der sporenklirrende Geist einer für das Reckenhafte schwärmenden Zeit verdichtete. Jetzt dagegen kommen nur noch grazile und feine, knospenhaft jugendliche Gestalten vor. Ein Bild Ghirlandajos im Louvre zeigt einen hübschen, blondgelockten, feinen Knaben, der wie in

---

Über Verrocchio: Mackowsky, Bielefeld 1901. — Über Ghirlandajo: Steinmann, Bielefeld 1897. — Über Piero di Cosimo: Knapp, Halle 1899. Haberfeld, Breslau 1901. — Über Botticelli: Steinmann, Bielefeld 1897. Schaeffer, Berlin 1902.

Hypnose auf die warzenbesäete Nase seines sehr plebejischen Großvaters blickt. Dieses Bild symbolisiert gleichsam den Unterschied zwischen den Menschen der beiden Epochen. Vorher Charakter, Energie, breitspurige Männlichkeit und herausfordernde Kraft — nun kokette Stutzerhaftigkeit, frauenhafte Zartheit und Grazie.

Werfen wir einen Blick auf die Plastik, so sind die hauptsächlichsten Meister Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Antonio Rossellino, Francesco Laurana und Benedetto da Majano. Und in ihren Werken handelt es sich weder um kraftvolle Männer, noch um knorrig strenge Matronen. Es handelt sich um zierliche junge Damen, um schlanke Jünglinge und elegante vornehme Kinder. Namentlich der feine Kopf der Marietta Strozzi kommt, wenn von solchen Büsten die Rede ist, in Erinnerung. Dieselben Typen beginnen fortan die Malerei zu beherrschen. „Allora bellissimo giovinotto" schreibt Vasari, wenn er von den Herrenbildnissen des ausgehenden Quattrocento spricht. Wir sehen fast ausschließlich geschmeidige Jünglinge. Elegant sitzt das Käppchen auf dem gekräuselten, in leichtem Schwung die Ohren umfließenden Haar. Blaß ist der Teint. Ein feiner blauer Schatten, der von nächtlichen Debauchen zeugt, legt sich interessant um die Augen. Ein ganz enganliegendes, sehr apartes Wams umschmiegt leicht den Körper. Oder sie tragen Rüstung. Dann ist es nicht etwa die, mit der Pippo Spano in die Schlacht zog, es ist ein kunstvolles Prunkstück, mit Medusenhäuptern und anderen Ornamenten fast überreich geziert. Ein so blasser, müder, nervöser junger Herr würde es in der Schlacht nicht lange aushalten. Eine so feine, blaugeäderte Hand könnte das Schwert nicht führen. Zierliche junge Damen sind die Gefährtinnen dieser Stutzer. Spröde und knospenhaft sind die Glieder. Die Gesichter haben etwas gaminhaft Schelmisches, zuweilen auch etwas Unverstandenes, apart Leidendes. Perlen sind in die Zöpfe gewunden. In feinen Schlangenlinien ringelt sich das Haar an den Schläfen hernieder. Besonders beliebt wird der gesenkte Blick, der den Gesichtern einen sehr ästhetischen Reiz affektierter Müdigkeit



Ghirlandajo, Porträt. Paris, Louvre.

gibt. Rätselhafte Inschriften wie „Noli me tangere" weisen zuweilen auf das Blumenhafte der zarten, gebrechlichen, jungen Wesen hin.

Die Kunst formt sich nun immer nach dem Bilde der Menschen, denen sie dient. Also verfolgt man, wie seit 1470 jenes ästhetische Element, das die Bildnisse aufweisen, überhaupt alle Zweige des italienischen Schaffens durchdringt. Die Künstler der ersten Hälfte des Quattrocento waren kühne Eroberer, die in ernster Forscherarbeit ein Stoffgebiet nach dem anderen erschlossen, ein Problem nach dem anderen lösten; die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kann man die Preziösen nennen. Es handelt sich weniger mehr um Vorwärtsgehen als um ein ästhetisches Genießen. Auf das Athletische folgt das Schöngeistige, auf das Kraftvolle das Elegante und Zierliche. Anfangs war das Leben in seiner ganzen Breite darstellenswert erschienen. Jetzt verfeinerte sich der Geschmack, man wurde wählerisch. Das Schöne erkannte man im Seltenen, im Aparten. Die meisten sind in ihrem eigentlichen Berufe Goldschmiede, und etwas von der bijouhaften Feinheit solcher Goldschmiedearbeiten geht in ihre Werke über.

Soweit noch technische Probleme in Frage kommen, handelt es sich ausschließlich um eine Verfeinerung der malerischen Technik. Die Vertreter der älteren Generation hatten sich mit Vorliebe auf dem Gebiete der Freskomalerei bewegt und waren, von diesen großzügigen Bestrebungen beherrscht, nicht dazu gelangt, der Tafelmalerei besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Jetzt tritt das Fresko zurück, und man bemüht sich desto mehr den Tafelbildern möglichst schimmernden Glanz zu geben. Alles was farbig ist, wird zusammengesucht. Orientalische Teppiche, bunter Marmor, Schalen mit Blumen und Früchten müssen den koloristischen Zauber steigern.

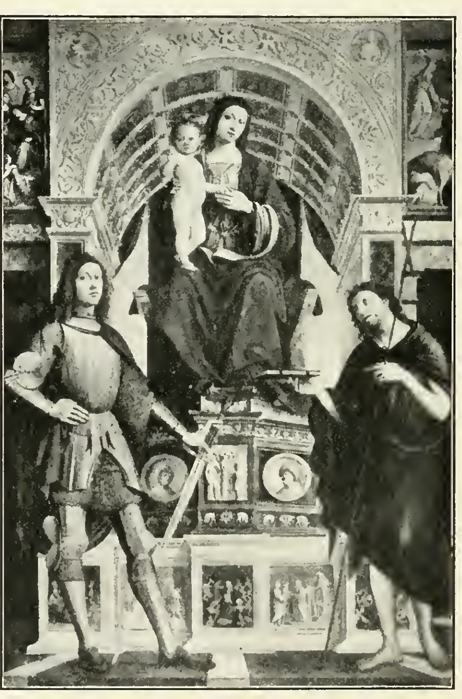
Die Madonnenbilder bekommen einen Stich ins salonmäßig Parfümierte. War ihr Milieu vorher das Bürgerhaus, so ist Maria nun eine Dame von Welt. Blaß ist ihr Teint. Sehr apart faltet sie die Hände. Die Engel haben sorgfältig frisierte Lockenköpfchen; das Haar, in der Mitte geteilt, ringelt sich in feinen Linien an den Ohren hernieder. Aparte Blumen, besonders rote und weiße Rosen, bieten sie dem Christkinde dar. Oft bildet auch den Hintergrund ein ganzes heckiges Rosengeranke. Neu kommt ferner damals das Tobiasmotiv. Da man das Schwache, Ephebenhafte liebte, malte man gern den jungen Tobias, wie er schutzbedürftig seinen Arm in den des Engels legt. Man hatte bei diesem Thema auch Gelegenheit, in hübschen Draperiemotiven zu schwelgen, den Reiz leichter Gewänder zu malen, die sich kosend an die jugendlichen Formen der dem Winde entgegenschreitenden Gestalten schmiegen. Sogar die Hunde, die in solchen Fällen die beiden Epheben begleiten, erzählen von der Stimmung dieses klein



Florentinische Schule, Maria. Berlin.

und zierlich gewordenen Zeitalters. Während Sigismondo Malatesta auf dem Bilde des Piero della Francesca einen riesigen Jagdhund neben sich hatte, wählen diese neuen, zierlichen und nervösen Menschen sich nur kleine, nervöse Hündchen zu Begleitern.

Sogar das landschaftliche Empfinden machte eine Umwandlung durch. Man muß daraufhin die Sonette des Lorenzo Magnifico lesen. Während Äneas Silvius ein Menschenalter vorher mit peinlicher Genauigkeit die Einzelheiten der Landschaft geschildert hatte, ist dem Lorenzo Medici die Natur „état d'âme". Wundervoll und seltsam melancholisch sind seine landschaftlichen Schilderungen in der Ambra. Den Boden bedeckt welkes Laub, und zwischen den entblätterten Bäumen steht als einziges Grün der stille Lorbeer und die Myrte. Die Höhen weiter hinauf wachsen Oliven, deren Laubwerk, vom Winde bewegt, bald grün, bald silbern schillert, während auf den weißen Berggipfeln Tannen ihre mit Schnee bedeckten Zweige neigen. In einem anderen bekannten Sonett schildert er den Gegensatz zwischen dem geräuschvollen Stadtleben und dem Lande. Derartigen Stimmungen gingen fortan auch die Künstler nach. In die zweite Hälfte des



Florentinische Schule, Maria. London, Nationalgalerie.

Quattrocento fallen die Anfänge des modernen Villenbaus. Es kommt die Zeit, wo die Wohlhabenden sich auf dem Lande ansiedeln. So bemerken auch die Maler jetzt Reize, wie sie nur der verfeinerte Stadtmensch sieht. Die Natur ist ihnen nicht mehr nur Augenweide, sondern in erster Linie ein Echo von Gefühlen. Es genügt nicht, daß sie schön und reich in den Einzelheiten ist, sie bevorzugen im Gegenteil das Melancholische, Diskrete: malen das Entzücken, das der Städter während eines Sommeraufenthaltes hat, wenn er auf ländliche Gehöfte und auf murmelnde Bächlein blickt, die sich silbern durch graugrüne Felder schlängeln. Zuweilen gehen sie auch von dem klaren Tageston ab und suchen jene heure exquise zu schildern, wenn die Landschaft im geheimnisvollen Zwielicht des Abends schimmert.



Lorenzo di Credi, Porträt des Verrocchio. Florenz, Uffizien.

Andrea Verrocchio, der große Erzgießer, steht an der Schwelle dieses zierlichen Zeitalters. Denn Verrocchio hat zwar im Colleoni-Monument, das man in Venedig bewundert, das gewaltigste Reiterstandbild der Welt geschaffen. Doch die hünenhafte Größe dieses Werkes erklärt sich gerade daraus, daß für ihn, den Epigonen, dieser Colleoni schon den letzten Ritter bedeutete, das Symbol einer sporenklirrenden, heroisch großen Vergangenheit, zu der eine kleiner gewordene Epoche mit wehmütiger Bewunderung aufblickte. In all seinen anderen Werken erscheint er als der echte Sohn dieser verfeinerten Ära. Wild und struppig, derb und bäuerisch sehen auf ihren Bildnissen die älteren Meister aus. Man glaubt der Erzählung Vasaris, daß Castagno als Hirtenjunge der Schrecken aller Räuber gewesen sei. Verrocchio auf dem Bildnisse Credis hat einen feinen Gelehrtenkopf. Ein Samtkäppchen trägt er. Aus bartlosem, schwammigem Gesicht blicken kluge, versonnene Augen. Man verlangt in einem Zeitalter der gesteigerten Luxusbedürfnisse von der Kunst in erster Linie, daß sie das Leben schmücke. Also machte man keinen Unterschied zwischen „hoher“ und Kleinkunst, wußte eine Agraffe, eine Schließe, ein Kollier als ebenso vollgültiges Kunstwerk wie eine Statue oder ein Bild zu schätzen. Verrocchio war demnach Goldschmied. All jene

Bijous, die auf seinen Reliefs die Madonna schmücken, sind wohl Erzeugnisse seiner Hand. Er selbst schuf die Rüstungen, die auf seinen Bildnissen die Brüder Medici tragen — mit den Medusen und Drachen, die künstlich den Eindruck jenes Terribile geben sollen, den der Pippo Spano Castagnos durch seine Gegenwart allein hervorbringt. Von goldschmiedeartiger Zierlichkeit sind auch die anderen Werke. Er liebt in seinen Bronzen die sauberste Akkuratesse der Durchführung, liebt die reizvollen Lichtspiele, die durch Vergoldung und Patinierung erzeugt werden. Sogar wenn er den Pinsel führt, bleibt er Juwelier. Er ziseliert seine Bilder, sucht auch ihnen Appretur, schillernd metallischen Glanz zu geben. Und wie entspricht dieser preziösen Mache der gewählte, gekünstelte Geschmack.

Man muß, um das zu fühlen, seinen David mit dem des Donatello vergleichen. Gewiß, der Vergleich ist kein sehr günstiger. Denn gerade der David des Donatello fällt in seiner klassischen Schönheit aus dem Oeuvre des sonst so grobkörnigen Meisters heraus. Trotzdem herrscht zwischen dem Werke und dem des Verrocchio der Gegensatz von Natur und Kultur. Donatellos David hat die würzige, ein wenig animalische Schönheit eines Hirtenjungen der Campagna. Der David des Verrocchio ist ein sehr vornehmer, blaublütiger junger Herr. Nicht nur durch das wohlfrisierte wollige Haar unterscheidet er sich von seinem ältern Genossen, die feine Hand, die weichen, aller Muskeln entbehrenden Arme und die zarten Schenkel geben schon den Eindruck jener mädchenhaften Grazie, die später das Ideal der Leonardo-Schule wurde. Nacktheit würde zu diesem zierlichen Körper nicht mehr passen. Die elegante Chaussure und ein feines Panzerhemd, das den Leib leicht wie ein Smoking umschließt, steigern die Salonstimmung, den Eindruck mondäner Eleganz. Und diesen Saloncharakter, diese pikante Niedlichkeit haben sämtliche Skulpturen des Meisters. Der Brunnenbubi im Hof des Palazzo Vecchio, jener neckische Bambino, der wie ein Vögelchen durch die Luft geflogen ist und nun für einen Augenblick auf der Fontäne rastet, die Flügel schon ausbreitend zu neuem Flug; der Thomas des Orsanmichele, jener parfümierte junge Herr, der, in einen Apostelmantel drapiert, sich mit so gesellschaftlicher Teilnahme nach der Wunde des schönen Mannes erkundigt, der der Heiland sein soll — auch diese Werke zeigen, welche zimperlich feine, fast überkultivierte Kunst durch Verrocchio an die Stelle der derben, urwüchsig kraftvollen von früher gesetzt wurde.

Seine Bilder liefern dazu die logische Ergänzung. Denn mag auch der blondlockige Engel, den, nach Vasaris Bericht, Leonardo da Vinci in Verrocchios Bild der „Taufe Christi“ hineinmalte, noch weit schöner als der daneben kniende seines Meisters sein, so ist doch in

nuce dieser Liebreiz, den Leonardo später über seine Gestalten breitete, schon in den Figuren des Verrocchio enthalten. Maria, bei den älteren Meistern von einer frischen, vulgären Anmut, ist bei Verrocchio eine Dame des Salons. Mit erlesenem Geschmack ist der Schleier geordnet, der ihre kunstvolle, das Ohr à la Mérode verdeckende Coiffure schmückt. Bleich, wie gepudert, ist der Teint. Wenn sie betet, tut sie es so, daß ihre blasse, schlanke Hand sich in möglichst aparter Haltung zeigt. Mit feinem mondänen Lächeln blickt sie auf das Kind, das auch nie unartig, nie täppisch und plump ist, sondern wohlerzogen, herablassend und liebenswürdig — Bubi und Prinz zugleich. Söhne der vornehmsten Familien sind ihm zu Pagen bestellt — Engel, die von den früheren sich unterscheiden wie der Avantageur eines Garderegimentes von einem grobknochigen Grenadier. Feingebildet sind die Handgelenke. Fast affektiert biegen sie den kleinen Finger, wenn sie



Verrocchio, Taufe Christi. Florenz, Akademie.



Verrocchio, Maria. Berlin.



Schule des Verrocchio, Maria. Mailand.

ein Gefäß, eine Blume halten. Die Art, wie sie das Köpfchen neigen, wie die Locken geordnet sind, wie sie still und träumerisch lächeln — das ist noch nicht ganz Leonardo, kündigt aber immerhin schon das Auftreten dieses Meisters an. An die Stelle des Bürgerlichen, Gesunden ist das Salonmäßige, Nervöse oder interessant Leidende getreten. Hieratisch stilisierte Gitter mit Heckenrosen, von denen die Gestalt Marias sich abhebt, verstärken oft den preziösen Eindruck der Werke.

Dazu stimmt, daß er auch dem Studium der Draperien eine besondere Aufmerksamkeit widmete und über seine landschaftlichen Hintergründe eine sehr aparte Stimmung zu breiten wußte. Das Florentiner Tobiasbild enthält in dieser Hinsicht wohl die Quintessenz seines Schaffens. Diese geschmeidigen mädchenhaft zarten Epheben mit dem welligen Lockenhaar, die im Menuettschritt durch die Landschaft tänzeln, umflattert und umschmiegt von Bändern und von Schärpen, in manierierter Grazie die aristokratischen Hände bewegend — sie zeigen deutlich, daß das Schönheitsideal dieser neuen Generation ganz entgegengesetzt demjenigen war, das die vorhergehende Generation verehrte. Ein leiser Wind weht ihnen entgegen, so daß die dünnen Gewänder fein an die Glieder sich anpressen. Wegekraut und Disteln entsprießen dem grauen Boden. In hellem Graugrün schimmert das Tal, während die Morgenröte anfängt, den Horizont zu färben. Die Zwielichtstimmung, wenn die Bäume schwarz sich vom hellgrauen Himmel absetzen oder kühle Feuchtigkeit über ausgedörrte, staubige Ebenen sich senkt, war ihm die liebste Stunde.



Ghirlandajo, Porträt.
London, Nationalgalerie.

Neben Verrocchio, dem großen Bronzebildner, stand als der einzige Freskomaler des mediceischen Zeitalters *Domenico Ghirlandajo.* Auch Ghirlandajo hat, wie Verrocchio, dem Studium der Draperien eine große Aufmerksamkeit zugewendet. In vielen seiner Altarwerke kommen Gewandfiguren vor, die auf antike Statuetten zurückgehen:

mit interessant geordneten, im Winde sich bauschenden Draperien. Nebenbei war er als Porträtmaler der feine Interpret der mondänen Eleganz seines Zeitalters. Von ihm hauptsächlich rühren jene entzückenden Bildnisse her, in denen die grazilen Backfische und feinen Jünglinge der mediceischen Epoche in so aparter Paraphrase fortleben. Und solche Bildnisfiguren mondänster Marke bevölkern dann auch seine biblischen Fresken.



Ghirlandajo, Porträt. London, Nationalgalerie.

Ghirlandajo war als Freskomaler der Universalerbe des gewaltigen Kapitals von Kunstmitteln, das eine ganze Malergeneration aufgehäuft hatte. In wunderbarer Art weiß er seine Kompositionen zu gliedern. In einfachen großen Linien wird die Raumillusion vermittelt. Wundervoll sind die landschaftlichen Einzelheiten auf große dekorative Werte zurückgeführt. Gleich sein frühestes Werk, die Berufung des Petrus und Andreas, das er in der Sixtinischen Kapelle malte, übertrifft in klarer Raumdisposition die Werke aller anderen in der Sixtina tätigen Meister. Nach Florenz zurückgekehrt, bekam er dann den Auftrag, die Familienkapelle der Sassetti in Santa Trinità mit Szenen aus dem Leben des Franziskus zu schmücken. Und man muß an Giottos Bilder in Santa Croce zurückdenken, um desto mehr zu fühlen, was für eine Riesenentwicklung sich im Laufe des Quattrocento vollzog. Bei Giotto war die Malerei noch Flächenkunst. Mächtige Gestalten bewegen sich in



Ghirlandajo, Constanza von Medici. London, Nationalgalerie.

Räumen, in denen sie in Wirklichkeit weder stehen noch gehen könnten. Bei Ghirlandajo waltet eine großartige, freie Raumkunst. Man blickt in prunkvolle Räume im vornehmsten Renaissancestil: auf Säulen und Arkaden, auf Tonnengewölbe und kassettierte Decken. Man sieht vornehm gekleidete Menschen sich inmitten dieser Räume mit edler Gemessenheit bewegen, blickt auch in Straßenpartien und durch die offenen Arkaden in Landschaften, über denen die ganze Frühlingstraumseligkeit des Arnotals liegt. Freilich, nicht nur durch diese Weiträumigkeit unterscheiden sich die Bilder von Giottos friesartigen Kompositionen. Die mondäne Feststimmung, die er geben wollte, hat auch den letzten Rest von Heilig-



Ghirlandajo, Die Berufung des Petrus und Andreas. Rom, Sixtinische Kapelle.

keit ausgemerzt, die das Quattrocento solchen Themen noch ließ. Aus dem patriarchalischen Mönchsepos, das Giotto dichtete, hat Ghirlandajo einen Roman contemporain, eine Schilderung prunkvoller Zeremonien und architektonischer Szenerien gemacht.

In den Bildern, mit denen er im Auftrag von Lorenzo de' Medicis Vetter, Giovanni Tornabuoni, den Chor von Santa Maria Novella schmückte, sprach er in dieser Hinsicht das letzte Wort. Der festliche Glanz all dieser Hallen, Zimmer und Landschaften übertrifft fast noch die Pracht, die er über die Bilder der Sassettikapelle breitete. Doch auch die mondäne Stimmung ist, soweit das überhaupt möglich war, noch überboten. Wir haben ja gesehen, daß das Weltliche seit dem Beginn des Quattrocento in die religiöse Malerei in immer mächtigeren Fluten eindrang. Schon Gozzoli, im Pisaner Camposanto, hatte die Legenden der Bibel nur benutzt, um Bilder aus dem toskanischen Landleben zu malen. Aber das war immer noch ein Unterschied. Über den Bildern Gozzolis liegt ein Hauch des Bukolischen, der ihnen eine



Ghirlandajo, Die Geburt des Johannes. Florenz. S. Maria Novella.

gewisse alttestamentliche Note gibt. Moderne Zeitgemälde sind sie, doch gleichzeitig patriarchalische Hirtenstücke. Lediglich um Salonstücke handelt es sich in den Bildern Ghirlandajos. Der Gedanke, daß er biblische Themen behandelte, scheint ihm überhaupt nicht gekommen zu sein. Obwohl er scheinbar das Leben der Maria und des Johannes schilderte, sind seine Bilder in Wahrheit nur eine Verherrlichung der großen Zeit, als, wie die Überschrift sagt, „unsere allerschönste Stadt Florenz, durch Reichtümer, Künste und Bauten hochgeehrt, in Wohlstand, Gesundheit und Frieden lebte“. Das Florenz jener Tage in seiner Gediegenheit, seinem vornehmen Glanz und der Noblesse seiner Kultur ist in den Bildern verewigt. Man wohnt der pompösen Entfaltung kirchlichen Festgepränges bei, sieht, wie Hochzeiten gefeiert werden, wird in die Wochenstube der florentinischen Patrizierin geführt. Damen mit den Mienen der großen Welt, die Creme der florentinischen Aristokratie, kommen zu Besuch, sehr pikant mit ihren unregelmäßigen feinen Gesichtern und ihrer brokatknisternden würdevollen Tracht. Marmorfriese, wie sie die Robbia schufen, schmücken die Wände der Zimmer. Es muß ein Ereignis gewesen sein, als ganz Florenz zusammenströmte, die Porträts all dieser stadtbekannten Schönheiten, all dieser Damen aus dem Hause Tornabuoni und Tornaquinci, Benci und Medici zu bewundern. Namentlich Lucrezia Tornabuoni und Ginevra Benci, die der Maria ihre Visite machen, gehören zu jenen bestrickenden Gestalten, in denen der ganze Charme eines schönen, sehr kultivierten Zeitalters lebt. Dem Ghirlandajo dankt man es, daß die Epoche des Lorenzo Magnifico in so greifbarer Lebendigkeit vor dem Auge der Nachwelt steht. Und selbst wenn man



Ghirlandajo, Detail aus der Geburt des Johannes.



Ghirlandajo, Judith mit ihrer Magd. Berlin.

sich erinnert, daß zur Vorführung zeitgenössischer Modebilder die Johannes- und Marienlegende kein ganz passender Vorwurf war, kann man nicht umhin, es sehr imposant zu finden, daß eine Weltanschauung, die keinen christlichen Himmel mehr kannte, sich in den Werken mit so stolzer Unbefangenheit aussprach.

Eine aparte Salonstimmung ist auch über die Tafelbilder biblischen Inhalts gebreitet, wie sie von den anderen gemalt wurden. *Alesso Baldovinetti* bemühte sich, seinen Werken möglichst leuchtenden Glanz zu geben. Handelt es sich um Innenräume, so blickt man auf schillernden Marmorboden und auf schimmernde Säulen. Bildet eine Landschaft den Hintergrund, so ist der Thron Marias auf einen tiefleuchtenden, orientalischen Teppich gestellt. Und der Landschaft selber weiß er einen seltsamen, biedermeierisch traulichen Reiz zu geben. Er betrachtet sie mit dem Auge des Großstädters, freut sich an Bauernhäusern und kleinen Feldwegen, die sich durch Ebenen schlängeln. Auch die Gestalten sind von sehr stimmungsvollem Zauber. Maria hat ein blasses, zartes Köpfchen. Ein apart leidender Zug scheint ihre Lippen zu umspielen, wenn sie, den Blick senkend und graziös die



Baldovinetti, Maria. Paris, Louvre.

schlanken Hände faltend, auf das Christkind herniederschaut. Die Schlankheit der Figuren mit den affektiert eckigen Bewegungen erweckt, in Verbindung mit den schlank aufsteigenden Bäumen, die er gern im Hintergrund aufstellt, den Eindruck, als hätte er mit bewußter Gourmandise seinen Bildern etwas Archaisches, Gotisches geben wollen.



Raffaellino del Garbo, Maria. Berlin.

Auch *Raffaellino del Garbo* war solch ein stiller, zartbesaiteter Meister. Alles scheint bei ihm in Blumenduft und Mandolinenklang aufgelöst. Er stellt etwa das Christkind dar, wie es in eine Blumenschale greift, die ein Engel ihm bietet. Oder er zeigt es, wie es schläft, während daneben musizierende Engel stehen. Namentlich dieses Bild in Berlin, auf dem zwei Engel mit Harmonika und Lyra das Christkind in Schlummer gewiegt haben, ist von sehr duftiger Stimmung. Träumerisches Schweigen ruht über der Erde. Durch die Luft zittern nur die letzten verhallenden Klänge der Lyra, während der andere Engel, der die Harmonika schon abgesetzt hat, traumverloren auf Maria blickt.

Piero Pollajuolo steht dann an der Grenze, wo das Graziöse fast ins Gekünstelte umschlägt. 14 Jahre war er jünger als sein Bruder Antonio, doch zwischen beiden scheint eine Welt zu liegen. Was dort Kraft war, ist hier Müdigkeit; was dort Natürlichkeit war, ist hier Koketterie. Er liebte das Vornehme. So läßt er in seinem Berliner Bild auch die Verkündigung in einem fürstlichen Prunkgemach spielen. Alles glitzert und gleißt. Die Marmorfliesen des Bodens schillern, das Wandgetäfel und die bunten Pilaster leuchten. Mit Edelsteinen ist das Gewand des Engels und der Sessel Marias geziert. Auf einer Balustrade im Hintergrund sitzt neben einem orien-



Piero Pollajuolo, Verkündigung. Berlin.



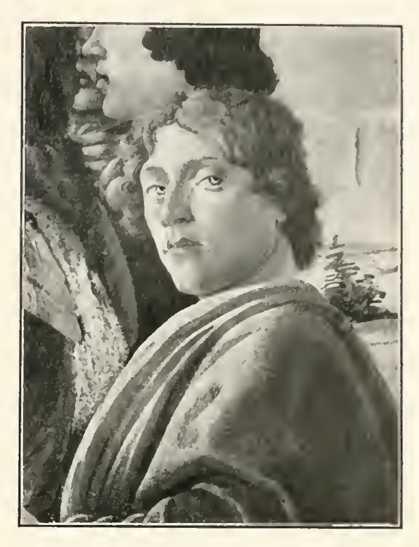
Antonio Pollajuolo, David. Berlin.

talischen Teppich ein schillernder Pfau. Und durch das Doppelfenster blickt man auf die Straße von Fiesole hinaus, auf weiße Villen, die aus grünem Laube hervorblinken. In diesem Bilde haben die Figuren noch etwas Schweres und Massiges, doch später werden sie dekadent und schlank. Sein David in der Berliner Galerie ist ein blasser Träumer. Wie nachtwandlerisch blickt er aus seinen großen blauumränderten Augen nicht auf den Goliathkopf, sondern in die Ferne, als könne er den Anblick frischen Blutes nicht ertragen. Eine leichte, goldgestickte Kleidung trägt er, und der Eleganz dieses Kostüms geben die feinen, lose herabhängenden Stiefelschäfte das Cachet einer beabsichtigten Nonchalance. Ein müder Sprößling kraftvoller Ahnen, hat er sich ein wenig bramarbasierend in die Pose gesetzt, die man vom Pippo Spano des Castagno kennt. Und zu diesem angenommenen Heroischen paßt sehr wenig die feine Hand mit dem kokett ausgestreckten kleinen Finger. Man hat das Gefühl, der Pippo Spano wäre fähig, ihn durch eine leise Bewegung seines Ellbogens zu Boden zu werfen. Und das Tobiasbild! Neben einem solchen Werke erscheint sogar das des Verrocchio noch kraftvoll. Wenn man diesen zaghaften Jüngling sieht, der sein schmales Händchen in den Arm des Erzengels legt, und dieses nervöse weiße Hündchen, das den Gestalten kläffend vorauseilt, so möchte man sagen, der weiche, überzarte Zug, der durch das Zeitalter ging, habe hier seine klassische Ausprägung erhalten.



Piero Pollajuolo, Tobias. Turin.

Auch *Botticelli* ordnet dieser Gruppe der Preziösen sich ein. Verrocchio und Antonio Pollajuolo waren seine Lehrer gewesen, und seine Jugendwerke lassen verfolgen, wie er als Schüler dieser Meister begann. Die Fortezza gehört in den Zyklus von Tugenden, die Pollajuolo für das Handelsgericht in Florenz gemalt hatte. Sein Sebastian in Berlin ist im Sinne Pollajuolos ein gut modellierter Akt. In den Bildern des Tobiaszuges und der Heimkehr der Judith beschäftigt er sich in Verrocchios Art mit dem Draperiemotiv flatternder Gewänder, die in bauschigem Linienfluß den Körper umwogen. Höchstens in der leisen Melancholie, die über die Gesichter der Figuren sich breitet, kündigt sich die persönliche Note Botticellis an. Er war ein Painter-Poet. Und dieser zarte, poetische Zug gibt auch seinen frühen Madonnenbildern einen sehr eigenartigen Reiz. Maria ähnelt hier zunächst ganz den Marien Verrocchios. Mit goldschmiedeartiger Feinheit ist der zierliche Schleier gemalt, der ihre Coiffure bedeckt. Sehr hübsch ist der aparte Reiz des gesenkten Blickes gegeben. Doch die Salonstimmung wird hier ebenfalls bald in das leise Melancholische übergeleitet. Seitdem er anfängt selbständig zu werden, ist seine Maria weder mehr liebenswürdig, noch

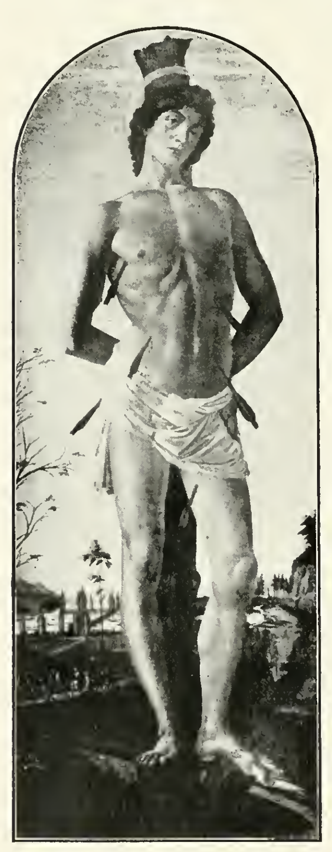


Botticelli, Selbstporträt. Detail aus der Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.



Botticelli, Die Tapferkeit. Florenz, Uffizien.

mütterlich, noch häuslich. Sie hat eher etwas Ahnungsvolles, als ob sie im Geiste schon die Leiden ihres Kindes voraussehe: sei es daß sie sich wehmütig zu ihm niederbeugt oder mit großen Augen sinnend ins Leere starrt. Auch das Christkind ist kein heiter spielendes Knäblein. Sein Mund ist wie zum Weinen verzogen. Entweder es flüchtet sich in verhaltener Angst an die Brust seiner Mutter, oder es hält einen Granatapfel, das Symbol seines Todesopfers, oder es nimmt von einem Engel Nägel und Dornenkrone entgegen. Und selbstverständ-



Botticelli, Der hl. Sebastian. Berlin.



Botticelli, Detail aus Tobias mit den Erzengeln. Florenz, Akademie.

lich sind auch diese Engel nicht mehr die pausbackigen lachenden Straßenjungen, wie Fra Filippo Lippi sie malte. Schüchtern blicken sie mit ihren blassen Gesichtchen zu Maria empor, als ob sie fragen wollten, warum sie so traurig sei. Gerade diese Traurigkeit Botticellis übte in den Tagen, als wir für die englischen Präraffaeliten schwärmten, einen sehr großen Reiz aus. Man konnte sich nicht satt sehen an diesen mageren Gestalten mit den feinen Händen und den goldblonden

Locken, die in so apartem hieratischen Linienspiel die blassen Köpfchen umwogten. Namentlich das Londoner Bild war beliebt, auf dem die zarte, mädchenhafte Maria gar nicht die Mutter, sondern die ältere Schwester des auf ihrem Schoße ruhenden Babys zu sein scheint.



Botticelli, Maria. Mailand, Brera.

In größeren Werken wird durch das Beiwerk die preziöse Stimmung noch gesteigert. Er hüllt dann Maria in blumengeschmückte, mit Gold und Stickereien verzierte Mäntel. Schalen mit roten und weißen Rosen sind zu Füßen der Jungfrau aufgestellt. Die Engel tragen Rosen- und Veilchenkränze und drängen sich mit brennenden Kirchenkerzen oder weißen Lilien an die heilige Gruppe heran. Anknüpfend an die Worte des Hohenliedes „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten“, gibt er auch dem Hintergrund einen sehr interessanten Charakter. Maria sitzt in einem Hortus conclusus, über dessen Mauer man auf Zypressen und Pinien blickt. Oder es erhebt sich hinter ihr ein feines Gitter aus Rosenzweigen. Oder aus Palmblättern und Myrtenblüten komponiert er ganze Lauben, die in ihrer zierlichen Durchbildung mit der feinsten Goldschmiedearbeit wetteifern. Das Magnificat der Uffizien und die Palmenmadonna des Berliner Museums sind die bezeichnendsten Beispiele. In dem Florentiner Bilde setzen zwei Engel der Madonna eine



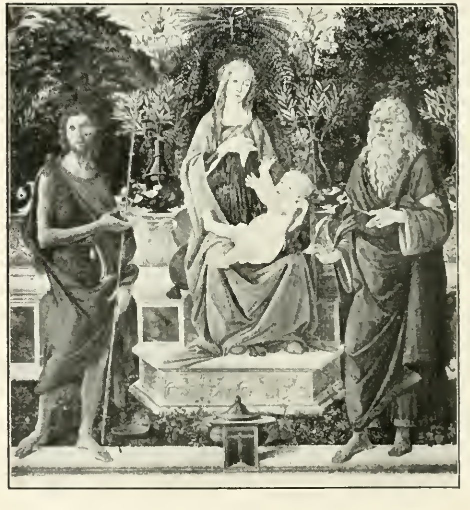
Botticelli, Maria. Dresden.



Botticelli, Maria. Turin.

Krone aufs Haupt, während zwei andere ein Schreibzeug bringen, damit sie das Magnificat in das Gebetbuch schreibe. Das Berliner Bild dankt seinem Blumenschmuck die festlich preziöse Wirkung. Eine Palmenlaube, aus deren dunklen Blättern weißblühende Myrten schimmern, wölbt sich über der blassen, mädchenhaft schlanken Maria, während rings Vasen mit Lilien und Lorbeerzweigen, Schalen mit weißen und roten Rosen stehen. Alles, wodurch am Schlusse des 19. Jahrhunderts Burne-Jones seinen Werken eine so nervenerregende Wirkung gab, ist schon in denen Botticellis enthalten.

Der Auftrag, mit an den Wandfresken der Sixtinischen Kapelle zu arbeiten, führte ihn dann nach Rom. Er malte dort in seinem Mosesfresko die lieblich idyllische Brunnenszene mit den romantischen blonden Mädchengestalten. Und während dieser Jahre hat er auch mit neugierigem Auge in die Wunderwelt der klassischen Kunst geblickt. Es war ja damals die Zeit der großen Bautätigkeit Nikolaus' V. Bei allen Fundamentierungen für Gebäude, bei allen neuen Anlagen für Vignen und Gärten traf man auf alte Skulpturen. Botticellis römische Fresken verraten, mit welcher Begeisterung er die Reste des Altertums betrachtete. Auf dem Bilde der



Botticelli, Thronende Maria mit Heiligen. Berlin.

Rotte Korah malt er den Konstantinbogen. Im „Opfer des Aussätzigen“ geht die Figur eines weintraubenhaltenden Knaben auf das „Mädchen mit der Schlange“ im Kapitolinischen Museum zurück. Sonst ist die junge Dame des Frankfurter Museums zu nennen, die als Kollier die berühmte Gemme mit Apoll und Marsyas trägt. Auf einer Anbetung der Könige sieht man im Hintergrund die Rossebändiger von Monte Cavallo, und in der zweiten Bearbeitung des Themas findet die Ruinensentimentalität der Epoche einen feinen Ausdruck. Nach Florenz zurückgekehrt, trat er in den Kreis der Ästheten, die um Lorenzo Magnifico sich scharten, und in dessen Auftrag entstanden dann all jene herrlichen Werke, in denen er, den christlichen Themenkreis verlassend, Antikes darstellte.



Botticelli, Maria. Berlin.



Botticelli, Maria. London, Nationalgalerie.

Das Leben im Florenz des ausgehenden Quattrocento war ein anderes, als im Padua des Mantegna oder im Florenz des Cosimo de' Medici herrschte. Damals war Florenz trotz aller Kunstpflege doch noch im wesentlichen Industriestadt. Keine sentimentalen Liebhabereien veranlaßten den alten Cosimo, die Künstler zu beschäftigen. Nein, die Kunstpflege war ihm ein Mittel, sein



Botticelli, Maria. Berlin.



Botticelli, Engelsköpfe. Detail aus dem Bild der Galerie Borghese, Rom.

Ansehen im Volke, seine Macht zu steigern. Jetzt ist auf diesen praktischen, klug berechnenden Bankier, der die Reichtümer des mediceischen Hauses zusammenbrachte, der sehr blaublütige Enkel gefolgt, der sie als vornehmer Verschwender genießt. Ein ausgesprochen ästhetischer Zug, ein fast blasiertes Epikureertum geht durch das Zeitalter. Es genügt nicht mehr, die Werke der alten Schriftsteller und der alten Künstler zu sammeln, sondern man möchte selbst die Tage Griechenlands erneuern. „Wie so anders, anders war es da, als man deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia.“ Das ist der wehmütige Seufzer, der durch die ganze Epoche klingt. Nur selten weilt Lorenzo in der Stadt. In seinen Villen, sei's in Carreggi, in Caffajuolo oder in Poggio a Cajano, führt er das Leben des ländlichen Edelmannes, von feinen Geistern umgeben, die sich, wie er, als Genußmenschen reiner Schönheit fühlen, als „Brüder in Plato“ sich zum Kult der Sinne, zum Glauben an die Götter Griechenlands bekennen. Lorenzos eigne Dichtungen und die Werke Polizians sind literarisch die hauptsächlichsten Dokumente: Herzensergüsse schönheitsdurstiger, arkadisch gestimmter Seelen, die aus der Prosa des Alltags sich in ein Elysium flüchten. Diese Stimmung des Zeitalters mußte auch eine neue Art arkadisch-bukolischer Malerei gebären.

Pollajuolo und Signorelli lösten anatomische Probleme. Sie wollten Nacktes malen, angespannte Glieder in den verschiedensten Bewegungen, das In- und Gegeneinander ringender Kräfte. Und da



Botticelli, Madonna. Rom, Galerie Borghese.

christliche Themen hierzu wenig Gelegenheit boten, siedelten sie in der Welt der Antike sich an. Mantegna seinerseits war ein großer Gelehrter. Er war im altheidnischen Rom zu Hause wie Menzel im Zeitalter Friedrichs des Großen. Auf ein unendliches Studienmaterial gestützt, bemühte er sich, die klassische Welt in archäologischer Korrekt-



Botticelli, Szene aus dem Leben des Moses. Rom, Sixtinische Kapelle.

heit wieder aufzubauen. Das hätten vielleicht auch die Maler gekonnt, die um Lorenzo von Medici sich scharten. Denn sie waren ebenfalls in Rom gewesen. Es waren im Garten des Palazzo Medici, auf der Piazza di San Marco ganze Reihen antiker Statuen aufgestellt. Zahlreiche Bronzesachen, Hunderte von Vasen und Gemmen, die den ganzen Formenschatz der Antike enthielten, wurden in den Sammlungen Lorenzos bewahrt. Doch sie gingen gleichgültig daran vorbei. Denn was sie geben wollten, war nur ein goldenes Zeitalter. Was bei Mantegna Wissenschaft, ist hier nur Stimmung und Sehnsuchtstraum. Der taghellen Klassizität des Paduaners tritt die Romantik des Hellenismus, dem Geschichtlichen das Idyllische, dem Verstandesmäßigen das Träumerische gegenüber. Während man bei Mantegna an Mommsen denkt, denkt man bei



Botticelli, Mädchenporträt. Frankfurt.

diesen Malern an Hölderlin oder an das Iphigenienwort: „An den Ufern sitz' ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend.“ Nicht um archäologische und anatomische Bestrebungen handelt es sich — nein, um schleierumwallte Wesen, die in arkadischen Gefilden ein schönes Traumleben führen.



Piero di Cosimo, Die Befreiung der Andromeda. Florenz, Uffizien.

Piero di Cosimo besonders hat dieser theokritischen Stimmung des Zeitalters einen feinen Ausdruck verliehen. Bald geht durch seine Bilder



Piero di Cosimo, Hylas und die Nymphen.
London, Sammlung Benson.

die neckische Karnevalsfreude, die aus Boccaccios Novellen lacht; bald jene romantische Sehnsucht, die aus den Dichtungen des Magnifico tönt; bald liegt eine ganz moderne Lohengrin- oder Nickelmannstimmung darüber.

Das erste seiner Werke, die Befreiung der Andromeda, hängt in den Uffizien. Ein riesiges Ungeheuer schwimmt auf die arme, an einen Baumstamm gefesselte Andromeda zu. Perseus in gelbem Metallpanzer, blauem Waffenrock, flatternder Schärpe und roten Trikots fliegt wie ein burlesker Lohengrin durch die Luft, läßt sich auf dem Rücken des Ungeheuers nieder und spaltet ihm mit dem Schwerte das Haupt. Vasari hat recht, wenn er das schnaubende, schwerfällig sich windende Ungetüm „la più bizarra e capricciosa orca marina“ nennt, die je ein Künstler ersonnen hätte. Halb possenhaft, halb verträumt wirkt auch das nächste Bild, das sich in der Sammlung Benson befindet. Bei Theokrit gibt es ein anmutiges Gedicht, wie Hylas, der Liebling des Herakles, in den Wald gegangen ist, um Wasser zu schöpfen, und wie ihn dort die Nymphen der Quelle rauben. Schon in pompejanischen



Piero di Cosimo, Mars und Venus. Berlin.

Gemälden war die Szene behandelt. Polizian in den Silvae, Lorenzo Magnifico in seinen Kanzonen hatten sie neu gedichtet. So hat sie auch Piero gemalt. Vögel jubilieren in den Lüften. Auf der Erde sproßt, grünt, duftet und rauscht es. Eine Nymphe hat den dicken, nackten Jungen auf der blumigen Aue entdeckt. Und wie die Hunde, wenn sie Wild wittern, zusammenströmen, so eilen die Mädchen von allen Seiten herbei, um das holde Wunder zu sehen. Jede will den Buben für sich. Eine beugt sich über ihn. Eine bringt ihm ein Hündchen, eine bietet ihm Früchte. Eine vierte ist so gebannt durch den Anblick, daß sie die Blumen, die sie gepflückt hat, verliert. Man denkt an den Triton, der in Böcklins „Spiel der Wellen“ mit so erstaunter Gier die hübsche sich überschlagende Najade betrachtet. — Auch das Thema der nächsten Bilder war literarisch gegeben. Sowohl Lorenzo wie Polizian in seiner Giostra hatten von den Amori di Marte e Venere erzählt. So haben auf Pieros Bilde in einer schönen Landschaft am



Piero di Cosimo, Der Tod der Prokris. London, Nationalgalerie.

Ufer eines stillen, von blauen Bergen umsäumten Sees, im Schatten von Lorbeergebüsch die beiden Götter sich niedergelassen. Mars schläft. Neckische Amoretten schleppen sein Rüstzeug hinweg. Tauben schnäbeln sich. Auf dem Knie der Venus hat sich ein Schmetterling niedergelassen. Ein Kaninchen beschnüffelt gierig den blühenden Frauenleib. Piero hat nach Vasari lange ausschließlich auf diesem Gebiete gearbeitet. Er soll unerschöpflich gewesen sein in der Erfindung seltsamer Fabelwesen. Die ganze Antike war ihm ein versunkenes Zauberreich, wo Hexerei und Liebe, Abenteuer und Rittertum herrschen. Das Bild der toten Prokris in der Londoner Nationalgalerie ist wohl das schönste von allen. Prokris, die Tochter des attischen Königs Erechtheus, war, an der Treue ihres Gatten Kephalos zweifelnd, ihm, als er früh zur Jagd ging, gefolgt und versteckte sich, um ihn belauschen zu können, im Buschwerk. In der Meinung, es sei ein Wild, schleuderte Kephalos seinen Wurfspieß und tötete sie. Diese von Ovid erzählte Geschichte hatte Niccolo da Correggio zu einem mythologischen Melodrama verarbeitet, das, 1486 in Ferrara gegeben, sicher durch wandernde Komödianten auch nach Florenz gebracht ward. Und Piero schildert nun, wie ein Panisk, der durch die Wälder streifte, das tote Weib entdeckt. Am Ufer eines Sees, inmitten einer einsamen, nur durch



Piero di Cosimo, Kleopatra. Chantilly.

ein paar Tiere belebten Landschaft ist Prokris hingesunken. Der Faun kniet neben ihr, richtet ihr Haupt empor, blickt halb neugierig, halb mitleidig in ihr gebrochenes Auge. Der treue Hund sitzt daneben. Trauernd scheinen die Pflanzen ihre Zweige herniederzubeugen. Ein seltsam wehmütiges, romantisches Griechentum geht durch das Bild: jene Stimmung, die wir aus dem Panbild des Burne-Jones, dem thrazischen Mädchen Gustave Moreaus kennen.



Botticelli, Pallas und der Kentaur.
Florenz, Pal. Pitti.

Außer an Piero di Cosimo pflegt man dann besonders an Botticelli zu denken, wenn von solchen Bildern die Rede ist. Er hauptsächlich war es, in dessen Werken der ganze Traum jenes schönen Zeitalters Gestalt gewann, als erstmals wieder die Seele des Hellenentums sich mit der des Christentums berührte. Er malte für Lorenzo einen Bacchus, malte das in Chantilly befindliche Bild der Herbstgöttin, die von Putten begleitet über die Wiesen wallt. Er malte die Pallas, die den Kentauren krönt — jene feine Verherrlichung des Hauses Medici, das der ungehobelten Handelsstadt Florenz die Segnungen der Kunst und der Wissenschaft brachte. Und es entstanden weiter alle jene berühmten Werke, die noch auf unsere Zeit einen so geheimnisvollen Zauber üben. Bisher war das einzige in großem Maßstab nackt dargestellte Weib Eva, die Mutter des Menschengeschlechts, gewesen. Botticelli malt die Liebesgöttin der Hellenen. Schon Phidias hatte am Piedestal seines Zeuskolosses die von Homer geschilderte Szene dargestellt, wie vom Hauch des Zephyr getragen die schaumgeborene



Botticelli, Kopf der Pallas.
Florenz, Pal. Pitti.



Botticelli, Venus mit Amoretten. London, Nationalgalerie.

Aphrodite an der Küste von Kypros landet, wo die Horen des Frühlings sie empfangen. Das ist auch der Inhalt des Werkes, das in den Uffizien hängt. Weit über den unendlichen graugrünen Ozean



Botticelli, Kopf der Venus. Detail aus dem Bilde der Geburt der Venus. Florenz Uffizien.



Botticelli, Kopf der Primavera. Florenz, Akademie.

blickt man, wo auf einer Muschel stehend Kypris als holdes Traumgebilde herbeischwebt. Orangenbäume breiten wie schützend ihre Zweige über die Göttin. Eine Hore umhüllt sie mit dem Mantel. Windgötter streuen Blumen in

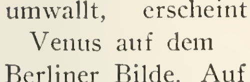


Botticelli, Der Frühling. Florenz, Akademie.



Botticelli, Die Verleumdung des Apelles. Florenz, Uffizien.

die Luft. Der stille weltferne Golf, das leise schäumende Meer, der Rosenregen, die duftenden Blüten der Bäume — das alles gibt dem Bild seinen traumverlorenen Reiz. Ähnlich, als Einzelgestalt, von langem rotblonden Haar umwallt, erscheint Venus auf dem Berliner Bilde. Auf einem Londoner lagert sie, von Putten begleitet, in einer Landschaft, über die sich eine vortreffliche, wunderbar feierliche Stimmung breitet. Das Bild der Primavera in der Florentiner Akademie führt in einen heiligen Hain. Schlanke Stämme streben kerzengerad in die Höhe. Blühende Zweige verästeln sich zu einem schattigen Gewölbe, unter dem lachend die Göttin der Schönheit steht. Nelken, Narzissen, Rosen und Schwertlilien blühen. Nixenhaft schlanke Dryaden kommen aus dem Dickicht hervor.



Botticelli, Wahrheit und Reue. Detail aus der Verleumdung des Apelles. Florenz, Uffizien.

Der unbeschreibliche Zauber dieser Bilder wurde oft geschildert. Man hat darauf hingewiesen, daß der ganze Burne-Jones in den Werken Botticellis enthalten ist. Man hat betont, in wie großen stilisierten Schlangenlinien er das Haar seiner Gestalten ordnet, in wie wunderbarer Weise er durch „Blumen, die der Lenz geboren“, durch Anemonen und Lorbeer, durch Hyazinthen und Myrten die feine ästhetische Wirkung



Botticelli, Die Verlassene. Rom, Privatbesitz.

steigert; hat hingewiesen auf die raffinierte Grazie der Bewegung und auf den Hautgout dieser Florgewänder, die in so pikantem Linienspiel die ephebenhaften Körper umkosen. Gleichwohl — so schön die Werke sind, es deckt sich die Stimmung doch nicht recht mit den Themen. Es scheint ein Gegensatz zu bestehen zwischen den heiteren Märchen, die Botticelli schildert, und der melancholischen Miene, mit der er es tut. Eine eigentümliche Bangigkeit, eine quälende Unruhe scheint trotz aller Schönheitsschwärmerei durch die Werke zu gehen. Man vergleiche nur sein Bild „Venus und Mars“ mit der gleichen Darstellung des Piero di Cosimo. Auch bei Botticelli spielen Eroten mit den Waffen des Gottes. Einer hat sich den Helm aufgesetzt, ein anderer die Lanze ergriffen, ein dritter tutet in ein Horn. Botticelli bemüht sich, in das Ganze einen Zug neckischer Anmut zu bringen. Doch während Piero eine Schäferidylle von sonniger Heiterkeit malte, ist über Botticellis Werk eher etwas Düsteres, gespensterhaft Grausiges gebreitet. Mit kaltem, männermordendem Nixenblick starrt Venus vor sich hin. Mars atmet schwer, wie von einem Alp gedrückt. Er gleicht einem Kriegsgott weniger als einem blassen vom Kreuz

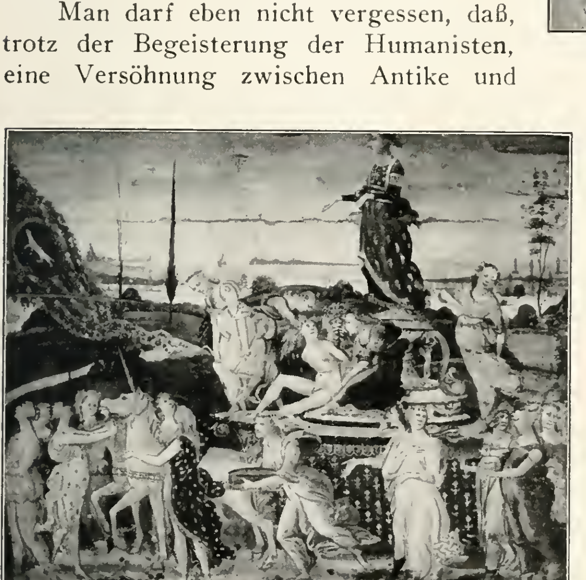


Botticelli, Mars und Venus. London, Nationalgalerie.

herabgenommenen Heiland. Oder man betrachte seine Venus in Berlin. Gewiß, sie ähnelt in der Stellung der Venus von Medici, die schon Giovanni Pisano für seine Eva benutzte. Doch sie ist nicht die hellenische Liebesgöttin. Sie ist eine Venus, die sich in die Tiefen religiöser Mystik versenkte, oder eine rothaarige Hexe, die schöne Teufelin des Mittelalters, eine Maria Magdalena, die für die Sünden ihres Fleisches büßt. Aus melancholischem, verstörtem Auge blickt sie. Nicht olympische Heiterkeit, sondern entsagungsvolle Schwermut, etwas unheimlich Dämonisches ist über das Werk gebreitet. Ein Künstler scheint es gemalt zu haben, der mit geheimem Grausen auf die Götter der Hellenen blickte, ein Künstler, den, während er betete zu Venus, stets der Gedanke an eine reinere Geliebte, an die keusche Gottesmutter Maria verfolgte.


Botticelli, Venus. Berlin.

Man darf eben nicht vergessen, daß, trotz der Begeisterung der Humanisten, eine Versöhnung zwischen Antike und Christentum damals noch nicht erfolgt war. Noch jetzt ist es ja ein schöner Traum, jenes „dritte Reich, das heidnische Schönheit mit christlicher Tiefe vereint“. Und im 15. Jahrhundert war selbstverständlich die Kluft weit größer. Dem Schönheitsideal des Altertums, dem lockenden Sirenengesang der Sinnenfreude stand noch immer die


Botticelli, Triumph der Keuschheit. Fiesole, S. Ansano.

christliche Askese, die tausendjährige kirchliche Überlieferung gegenüber. Antike Marmorbilder tauchen aus der Erde empor. Staunend stehen die Künstler vor der hehren Schönheit. Mit dem Zirkel messen sie die Glieder dieser strahlenden Körper. Doch die Priester sprechen ihre Flüche. Die weiße Teuflin ist's, die da dem Boden entstieg, eine Abgesandte des Satans, den der Erzengel auf 1000 Jahre gefesselt, und der nun sich frei macht, die Menschen aufs neue zu narren. Die Sienesen hatten, wie Ghiberti erzählt, 1357 auf den Marktplatz ihrer Stadt eine Statue



Toskanische Schule. Kampf zwischen Amor und Castitas. London, Nationalgalerie.

der Venus, ein Werk des Lysipp, gestellt. Doch der Krieg mit Florenz kam. Blutstropfen wurden an dem Madonnenbilde Duccios bemerkt. Da erhob sich der Stadtälteste und sprach: Mitbürger, die christliche Kirche verbietet den Kult von Idolen. All unsere Niederlagen sind durch diese Venus verschuldet. Vergrabt sie heimlich auf florentinischer Erde, damit der Zorn des Herrn gegen unsere Feinde sich wendet. Also geschah es. Später in Rom an der Via Appia ward „Julia, die Tochter des Claudius“ gefunden. Ein 15jähriges Mädchen lag in ihrem Sarg. Zu schlafen schien sie. Man glaubte den Atem zu fühlen. Und sie war so schön, daß von nah und fern die Menschen zusammenströmten. Doch eines Tages war die Heidin eingescharrt bei Nacht und Nebel. Ein Pfahl erhob sich, an dem ein Sühngebet hing: Oratio

super effigies in loco antiquo repertas. Mit Weihwasser war der Boden besprengt, damit er „immunditia depulsa" wieder Christo domino nostro gehöre. Selbst bei den Humanisten bemerkt man eine seltsame Ängstlichkeit. Ambruogio Traversari, an den die Aufforderung ergangen war, einen alten Autor zu übersetzen, richtet vorher an Theologen ein Rundschreiben, ob er es ohne Gefahr für sein Seelenheil tun dürfe. Und am Schlusse des Quattrocento prallten feindlicher als je die beiden Mächte aneinander. Es ist eine Erscheinung, die sich oft im Kreislauf der Geschichte wiederholt: daß auf weltliche Freuden Übersättigungsstimmung, auf den Atheismus eine neue Sehnsucht nach Mystik folgt. Im Beginn des mediceischen Zeitalters hatte kein Mensch mehr an den Himmel, an Purgatorio und Inferno gedacht. Das Wort Lorenzos „Facciamo festa tuttavia" war überall die Losung. Turniere, Karnevalsaufführungen und Feste aller Art folgten in bunter Reihe. Jetzt folgte auf die Festesstimmung der Katzenjammer, auf den Sinnenkult das fröstelnde Erschauern. Zum Sprachrohr dieser Zeitstimmung machte sich der Dominikanermönch Savonarola. Und da die Zeit für ihn reif war, fanden seine Worte dröhnenden Widerhall.

Die Stilwandlung unter dem Einfluß Savonarolas.



Fra Bartolommeo, Savonarola.
Florenz, Akademie.

Auch Savonarola war ein antiker Mensch. Weniger Religiosität als Ehrgeiz hat sein Tun bestimmt. Fra Bartolommeo hat ihn gemalt: diesen Kopf mit der Habichtsnase und dem düster zelotischen Blick, ehrgeizverzehrt, in schlaflosen Nächten seine herrschsüchtigen Pläne schmiedend. Doch gerade weil er nicht nur ein Priester, sondern ein gewaltiger Condottiere war, ist er der Diktator seiner Zeit geworden. 1489 begann er seine Bußpredigten im Florentiner Dom, und binnen wenigen Monaten war die Stadt verändert. Wie einst der Schwefelregen auf Sodom und Gomorrha, platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Menge nieder. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten traten kirchliche Umzüge; statt der leichtgeschürzten Karnevalslieder des Magnifico tönten geistliche Lobgesänge zum Himmel. Lorenzo selber ward noch vom Fieber gepackt. In Stunden tiefster Niedergeschlagenheit müssen, als er alt geworden war, die geistlichen Gesänge entstanden sein, in denen er allem Lebewohl sagt, was ihn an die irdische Welt gefesselt. In der Platonischen Akademie wurden nicht mehr Homer und Virgil, sondern die Bibel und die Kirchenväter gelesen. Mirandola, der genußfrohe Ästhet, wird zum Theologen, der, um sein Seelenheil besorgt, seine lateinischen Dichtungen verbrennt

und als müder Mann in die Abtei von Fiesole sich zurückzieht. Dann, als das Ende Lorenzos naht, schickt er von der Villa Carreggi nach dem Kloster San Marco, um den Dominikanerprior an sein Sterbebett zu bitten. Savonarola kommt. „Einem großen, schönen, heiteren Leben setzt sich", wie Goethe schreibt, „ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola undankbar, störrisch entgegen, trübt pfäffisch die im mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde." Und es kommen die Jahre des theokratischen Regiments. Piero de' Medici, Lorenzos Sohn, wird aus der Stadt verbannt und Jesus Christus zum König von Florenz, Savonarola zu seinem Statthalter erwählt. Ein religiöses Delirium, wie in den Zeiten der Geißlerfahrten, erfaßt die Massen. Man stürmt den mediceischen Palast. Die Schätze werden zerstört und zerstreut. Und nicht das Volk nur zog Savonarola in seinen Bann. Die vornehmen Damen bestreuen ihr Haupt mit Asche, türmen ihre Seidenkleider und diamantenbesetzen Schuhe, ihre Kolliers und Diademe zu hoher Pyramide zusammen, deren Rauch lodernd zum Himmel steigt.

Auch auf die Kunst schleuderte er seinen Bannstrahl. „Aristoteles, der ein Heide war, sagt in einer Poetik, daß unzüchtige Figuren nicht gemalt werden dürften, damit die Kinder nicht verdorben würden durch den Anblick. Was soll ich dann von euch sagen, ihr christlichen Maler, die ihr halbnackte Figuren dem Auge darbietet! Das ist vom Übel. Laßt davon ab! Ihr aber, die solche Malereien besitzet, zerstört sie, übertüncht sie, ihr tut dann ein Werk, das Gott und der heiligen Jungfrau gefallen wird." Wie gegen die Darstellung des Nackten eiferte er gegen die Einführung zeitgenössischer Bildnisse. „Die Figuren, die ihr in engen Kirchen malen laßt, sind die Gestalten eurer Götter. Trotzdem können die jungen Leute sagen, wenn sie diesem oder jenem Weib begegnen: das ist Magdalena, das der heilige Johannes. Denn die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen als Heilige in den Kirchen. Damit zieht ihr das Göttliche in den Staub, bringt alle Eitelkeit in das Haus des Ewigen. Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt? Ich sage euch, sie trug die Kleidung der Armen; ihr aber malt sie wie eine Dirne."

Gegen welche Werke diese Worte sich richteten, ist nicht schwer zu sagen. Ghirlandajo war, als er seine Fresken im Chor von Santa Maria Novella malte, mit den biblischen Legenden so skrupellos umgegangen, wie es etwa in unseren Tagen Jean Bérand tat, als er die Fußwaschung Christi ins Pariser Café anglais verlegte und junge Pariser Literaten zu Zuschauern der Szene machte. Im republikanischen Florenz hatten es die Damen der Aristokratie gewagt, monu-

mental, in Überlebensgröße in ihren neuesten Roben sich im Chor einer Kirche verewigen zu lassen mitten unter den himmlischen Gestalten. Man konnte sie mit Namen nennen. Man sprach über die Porträtähnlichkeit. Man bewunderte und beneidete die Kostüme. Dagegen empörte sich die soziale Gesinnung des Volkes ebensosehr wie die Strenggläubigkeit der Priester. Und mit dem amüsanten Einmengen zeitgenössischer Figuren in biblische Darstellungen, das der Kunst des Quattrocento einen so frischen Zusammenhang mit dem Leben gegeben hatte, war es nun für lange vorbei.

Desgleichen war es vorbei mit Darstellungen aus der Antike. Piero di Cosimo, der schönheitsdurstige Heide, hat in dieser späteren Zeit nur noch ein einziges antikes Werk, die Kleopatra in Chantilly, gemalt. Und wenn man das Bild betrachtet, meint man, es zucke ein Blitz der Gegenreformation in das Quattrocento herein. Denn das Martyrium der Kleopatra ward ja im Barock, als die ganze Kunst nur noch Martyrien kannte, ein bevorzugtes Thema. Das unheimliche Weib ist nackt. Nur ein rotgelb gestreiftes Tuch umhüllt den Rücken. Eine dunkelgrüne Schlange windet wie ein Kollier sich um den Nacken. Ein rotes Band ist in das Haar geflochten, über dem sich als Schmuckstück ein juwelenbesetzter Drache bäumt. Am Himmel naht ein Gewitter. Geheimnisvoll drohendes Leben scheint sich in den Wolken zu regen. Und von diesen tiefschwarzen Wolken hebt sich der bleiche Kopf in gespenstischer Ruhe ab. Im übrigen versuchte Piero eine Zeitlang ein fromm christlicher Maler zu werden. Die heilige Familie in Dresden ist wohl das erste Zugeständnis, das er dem Dominikanermönch machte. Das Bild hat etwas Strenges, asketisch Herbes. Die Landschaft, früher in Blumenschmuck prangend, ist felsig und öd. Kahle Bäume recken ihre Zweige fröstelnd gen Himmel. Johannes, früher der Spielgefährte des Christkindes, naht ihm scheu mit dem Kreuz. Mächtige Engel haben sich wie Gewitterwolken auf dem Gipfel eines kahlen Berges gelagert. In der Florentiner Konzeption der Maria erhebt er sich sogar zu einer großen Leistung im Sinne des neuen Spiritualismus. Schon das Thema zeigt, wie hier der Geist der Gegenreformation seine Schatten vorauswirft. Zum erstenmal ist der Moment dargestellt, dessen Verherrlichung Murillo später sein Leben weihte: wie der Heilige Geist die Jungfrau beschattet. Maria steht auf einem Postament, das mit dem Relief der Verkündigung geschmückt ist. Heilige blicken in schwärmerischer Verehrung zu ihr auf, und über ihr schwebt die Taube des Heiligen Geistes, sie mit ihren Strahlen befruchtend. Es ist Piero gelungen, sich hinaufzuschrauben in die religiöse Verzückung, die das Zeitalter durchbebte. Aber lange hielt diese Begeisterung nicht vor. So viele religiöse Bilder er später

noch lieferte — er hat seine Persönlichkeit verloren. Die Werke sind freudlose Arbeiten, öde kindische Wiederholungen. Man fühlt, daß ein gebrochener, seelisch geknickter Mann sie malte.

Noch tragischer wurde das Schicksal Botticellis. Hatten schon seine älteren antiken Werke eine seltsame Bangigkeit, so tönt aus den letzten ein schriller Schrei der Verzweiflung. Die Verleumdung des Apelles ist ja oft behandelt. Schon Leo Battista Alberti hatte das Thema den Malern empfohlen. Doch Botticellis Bild wirkt wie ein persönliches Bekenntnis. Man hat das Gefühl, er möchte seiner eigenen Vergangenheit entfliehen. Die Gestalt der Wahrheit, die so beschwörend den Arm erhebt — das ist die Wahrheit der reinen christlichen Lehre, die wieder der Irrlehre des Paganismus entgegentritt. Und die Gestalt der Reue, diese welke, in Trauergewänder gehüllte Alte mit den blutlosen Spinnenfingern — das ist die Reue des Malers selbst, der im Venusberg den fremden Göttern geopfert. Ausgestoßen! Aus dieser Stimmung heraus ist wohl jenes seltsame Bild entstanden, auf dem vor dem verschlossenen Tor eines Renaissancepalastes ein Mädchen kniet. Auch sie war im Venusberg, und nun da der Morgen graut und sie zurückkehren will in das Haus des Vaters, ist das Tor verschlossen. Zitternd vor Frost, bitterlich schluchzend vergräbt sie das Gesicht in den Händen. Nicht in antiken, sondern in großen christlichen Werken klang das Schaffen des Meisters aus.

Der Unterschied seiner späten Madonnenbilder von den früheren liegt darin, daß noch weit mehr der düster feierliche Charakter des Andachtsbildes betont wird. Was bei den älteren Meistern in derartigen Werken Andacht war, ist bei Botticelli fanatische Glut. Maria ist nun ganz eine gedankenvolle Sibylle. Sie sinnt gramverloren vor sich hin. Oder sie fährt jäh wie aus einem schreckhaften Traum auf. Oder sie schreitet in Gedanken versunken wie eine Nachtwandlerin dahin, das Kind mechanisch im Arm, das ebenso gramversunken sich zu Johannes wendet. Denn wie die Mutter von Herzeleid, von stummem Weh durchbebt ist, fühlt das Kind die ganze Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses auf sich lasten. Wie in Gespensterfurcht blickt es zur Mutter auf, die schützend ihre Arme um sein Körperchen breitet. Engel halten Gebetbücher und die Klänge ihrer Lieder dringen in so brausenden Tönen zum Himmel, daß man an die geistlichen Gesänge denkt, die damals die Arrabbiaten anstimmten. Auf Savonarolas Einfluß geht ferner zurück, daß er in andern Altarwerken noch mehr den magdhaften, schüchternen Charakter der Madonna betont. Die kostbarsten Dinge, glänzende Stoffe, leuchtender Marmor, grauer Granit sind aufgehäuft. Menschen mit allem Gepränge irdischen Glanzes haben sich als Ehrenwache um prunkvoll verzierte

Throne geschart. Und auf diesem Thron sitzt ein bleiches, zaghaftes, sinnend kindliches Mädchen, das gar nicht ahnt, was um sie vorgeht, barfuß, in schwarzem Matronengewand. Besonders der Marienaltar der Florentiner Akademie ist von einer starren Feierlichkeit. Der bunte Marmor der Kirche schillert und gleißt. Langgestreckte Gestalten in strahlender Rüstung und mit goldenen Bischofsmützen haben vor dem Thron in so archaischer Symmetrie sich aufgestellt, daß lauter ganz vertikale gotische Linien sich ergeben. Auf dem Bilde der Ambrosiana schlagen Engel ein Zelt zurück. Maria kniet vor dem Christkind, das ein scheuer Engel ihr zuführt. Und in beiden Fällen ist sie als Bettlerin gegeben, das Haupt von einem Matronenschleier umwunden.

Aber noch weit lautere, eindringlichere Töne schlug Botticelli jetzt an. In allen Zeiten aufgerüttelter Leidenschaften wird ja auch die Kunst leidenschaftlich bewegt. So findet man in diesen späten Bildern Botticellis überall hastige Bewegungen und schrille Winkel. Man sehe etwa, wie atemlos in seiner Verkündigung der Engel vor Maria kniet, und mit welch stürmischer Hast sie ihm sich entgegenbeugt. Während er vorher nur in weichen melancholischen Träumen lebte, wird in seinen letzten Werken die ganze Skala der Empfindungen durchlaufen. Auf der einen Seite die jubelnde Dithyrambik der Engel, die auf seinem Bild der Krönung Marias durch die Lüfte tanzen und fliegen, flattern und sausen, das Lob des Allmächtigen preisend und Rosen herniederstreuend. Auf der anderen die klagende Pathetik, die in seinen Bildern der Grablegung herrscht. Jene Karfreitagspredigt, die Savonarola 1494 dem atemlosen, zu Tränen gerührten Volke hielt — in dem düster schluchzenden Pathos Botticellis klingt sie aus. Man sieht in seinen Bildern der Pietà Weiber ohnmächtig zusammenbrechen, Männer in lautem Stöhnen sich winden. Schon am Schlusse des 15. Jahrhunderts erklingen die pathetischen Laute des Barock.

Weiter entstanden damals die merkwürdigen Bilder im Oratorium von San Ansano in Fiesole mit dem Triumph der Gottheit. Christus, von Maria und Johannes umgeben, steht auf einem Altar, den die Evangelistensymbole umgeben. Oben hat der Himmel sich aufgetan, aus dem Gott-Vater, auf der Weltkugel thronend, herniederblickt. Schließlich legte er den Pinsel überhaupt beiseite, um sich ganz in eine mittelalterliche Ideenwelt zurückzuziehen. Er zeichnete für den Stich die Gestalten der zwölf Sibyllen, die dem Heidentum das Nahen Christi verkündeten, und illustrierte Dantes Inferno, hoffte in dem gewaltigen Epos vom Jenseits die weltstille Ruhe zu finden, die ihm nach allen Stürmen seines Lebens als letztes Ziel der Sehnsucht erschien.

Die Folgenden lenkten gleich im Beginn ihrer Tätigkeit in diese frommen kirchlichen Bahnen ein. Antike Themen kamen für sie nur noch insofern in Frage, als es möglich war, sie einem christlichen Gesichtspunkte unterzuordnen. Es wird etwa gemalt, wie Castitas, die Göttin der Keuschheit, den Amor fesselt. Oder die Sibyllen werden dargestellt, die der heidnischen Welt Christus prophezeiten. Oder es werden griechisch-römische Helden, Hektor, Alexander der Große, Cäsar, vorgeführt. Aber nicht um ihrer selbst willen, sondern als Vertreter einer christlichen Kardinaltugend: der Weisheit, der Mäßigkeit, der Gerechtigkeit, die über ihnen in den Wolken thront. Sonst handelt es sich lediglich um christliche Themen. Und sogar die Auffassung dieser Themen macht unter der Herrschaft des wieder mittelalterlich gewordenen Zeitgeistes eine Umbildung ins Archaische durch. Die Künstler flüchten gleichsam zurück in die Zeit, da die Kunst noch fromm war, und gelangen auf diese Weise zu jenem bewußten Archaismus, der auch die Skulptur der römischen Kaiserzeit hieratisch machte. In der Komposition macht sich vielfach ein Streben nach stark symmetrischer Anordnung bemerkbar, die den Bildern eine mittelalterliche Feierlichkeit geben soll. Der Heiligenschein, früher angedeutet, wird jetzt wieder eine funkelnde goldene Scheibe. Überhaupt entdeckt man den archaischen Zauber des Goldes. Nachdem die malerische Entwicklung das Gold zurückgedrängt hatte, wird jetzt wieder mit allerhand goldenen Dingen in geschmackvoll archaisierender Weise gespielt.

In Madonnenbildern tritt an die Stelle des heiter weltlichen ein frommer Zug. Maria liest in einem Gebetbuch. Das Christkind hält eine Weltkugel und segnet mit der anderen Hand den kleinen Johannes, der sich ihm mit dem Kreuzchen oder mit einem Schriftband Ecce agnus dei anbetend naht. Die Züge Marias haben nichts Porträthaftes mehr. Da sie lediglich Trägerin von Empfindungen sein soll, muß die individuelle Mannigfaltigkeit zugunsten weniger, auf eine ganz bestimmte Note gebrachter Typen zurücktreten. Besonders häufig wird das alte Motiv der Madonna im Rosenhag behandelt: wie sie betend vor dem Christkind in die Knie sinkt. Engel streuen Rosen auf das Kind herab. Oder sie halten Schriftbänder und singen. Oder sie schlagen eine Portiere zurück, damit die heilige Gruppe gleichsam wie eine plötzliche Vision vor dem Auge des Gläubigen erscheint. In größeren Altarwerken sind verwitterte, abgehärmte, von religiösem Feuer durchschüttelte Gestalten um den Thron geschart, besonders oft der Wüstenprediger Johannes, die büßende Magdalena und Andreas, der den Kreuzesbalken hält. Symbolische Reliefs mit Sündenfall oder Kreuzigung werden gern unten am Thron angebracht.

Die Bilder der Kreuzigung waren vorher große Volksstücke gewesen, sofern sie nicht von den Künstlern lediglich zu dem Zwecke verwendet wurden, ein paar gute Akte aneinanderzureihen. Solche genrehafte Volksszenen kommen jetzt nicht mehr vor. Dagegen ergeht man sich in allerhand Symbolismus. Engel umflattern das Kreuz und fangen das aus Christi Wunde fließende Blut in Gefäßen auf. Oder Hiob, der Dulder des Alten Testamentes, liegt zu Füßen des Kreuzes. Oder man sieht einen Totenschädel mit zwei gekreuzten Knochen. Nach der Legende war ja Adam, durch den die Sünde in die Welt kam, auf dem Kalvarienberg begraben. Zuweilen sind auch Sonne und Mond als Gesichter über dem Bilde des Gekreuzigten angebracht.

Sehr zahlreich wurden ferner die Bilder Gott-Vaters und der Trinität. Man sieht Gott feierlich frontal, in der einen Hand ein Buch, die andere zum Segen erhoben. Oder man sieht ihn, wie er, von einer Engelmandorla umgeben, den Kruzifixus im Arm hält, während über ihm die Taube des Heiligen Geistes schwebt. Auch auf Bildern der Verkündigung senkt jetzt gewöhnlich diese Taube ihre Strahlen auf Maria hernieder, oder durch eine Tafel mit Adam und Eva, die zu Füßen Marias aufgestellt ist, wird symbolisch auf die Sünde des ersten Elternpaares und die Erlösung durch Christus hingewiesen. Überhaupt wird kaum ein Thema behandelt, ohne daß nicht allegorische Anspielungen beigefügt werden oder der Himmel in die irdische Welt hereinragt. Bei der Darstellung im Tempel müssen vorn Sibyllen und Propheten knien; bei der Anbetung der Hirten läßt oben in den Wolken ein Engeltrio sein Gloria in excelsis erschallen. Von Heiligen sind besonders solche beliebt, die in stillem Schmerz ihr Martyrium erleiden. Andere, die schon ganz ins Weltliche transponiert worden waren, müssen sich eine Rückbildung ins kirchlich Strenge gefallen lassen. Magdalena zum Beispiel, die von Piero di Cosimo als schöne, mit einem Perlendiadem geschmückte, ganz mondäne Dame dargestellt war, erscheint nur noch als Büßerin, die in der Felsgrotte ihre Andacht verrichtet. Auch Wundererscheinungen, von denen die frühere Zeit sich ferngehalten hatte, werden wieder häufig geschildert. Man malt etwa Franziskus, wie ihm der Seraph erscheint, oder noch häufiger Bernhard, an den, von Engeln begleitet, Maria herantritt. Sogar die Todesallegorien, an die das weltfrohe Quattrocento nicht mehr gedacht hatte, feiern am Schlusse des Jahrhunderts ihre Auferstehung. Auf einem merkwürdigen Bilde der Kirche San Giacomo maggiore in Bologna sieht man den Tod auf einem von schwarzen Rindern gezogenen Wagen thronen. In den Freskenzyklen werden Themen beliebt, die von der Bekehrung Ungläubiger handeln. Und ein wie genaues

Thermometer aller Zeitstimmungen die Kunst ist, zeigt sich darin, daß dieser Umschwung des Empfindungslebens sich auch in den Bildnissen spiegelt. Es kommt sogar in die Porträts ein devotioneller Zug. Über die Gesichter der jungen Frauen, die bei Ghirlandajo so schelmisch blickten, breitet sich nun ein Hauch melancholischer Wehmut. Die Jünglinge, vorher so stutzerhaft kokett, halten nun Schriftzettel mit der Inschrift: Timete deum.

Die Künstler am Schlusse des Quattrocento.


Lorenzo di Credi, Die Verkündigung.
Florenz, Uffizien.

Unter denen, die sich in Florenz zu Interpreten der kirchlich frommen Zeitstimmung machten, ist an erster Stelle *Lorenzo di Credi* zu nennen. Er war, wie seine Verkündigung in den Uffizien und seine Anbetung der Hirten in der Akademie zeigt, ein sehr liebenswürdiger Meister, der in der Werkstatt Verrocchios und vor dem Altarwerk des Hugo van der Goes, das um 1475 nach Florenz gekommen war, sich viel Sinn für Farbe und ein feines landschaftliches Empfinden aneignete. In dem Verkündigungsbilde sind die Ornamente der Säulen mit niederländischer Detailfreude wiedergegeben. Auch die Landschaft wirkt so intim und schlicht, daß man fast an Hans Memling denkt. In dem Bilde mit der Anbetung der Hirten hat sich das Ländliche, das er unter der Einwirkung des Goesschen Altarwerkes an-

---

Über Francia: Williamson, London 1901. — Über Perugino: Williamson, London 1900. — Über Pinturicchio: Steinmann, Bielefeld 1898. Boyer d'Agen: Le peintre des Borgia, Paris 1901. Ricci, London 1902. — Über Borgognone: L. Beltrami, Mailand 1895.

strebte, mit einem gewissen hellenischen Element, das ihm als Romanen im Blute steckte, sehr apart verbunden. Dann hatte auch er den Göttern Griechenlands geopfert und jene Venus der Uffizien gemalt, die sich zu der des Botticelli ähnlich verhält, wie die Venusbilder Palmas zu denen Tizians. Doch später blickte er auf solche Werke wohl wie auf Jugendverirrungen zurück. Als am Faschingsdienstag 1497 das „Autodafé der Eitelkeiten" stattfand, hätte er, der bescheiden stille Mann, es für unhöflich gehalten, nicht teilzunehmen. Mit kühnem Entschluß warf er all seine Aktstudien in die Flammen und schuf nun die vielen mild beschaulichen Bilder, die ihn in allen Galerien vertreten. Teils handelt es sich um melancholische Bildnisse. Von ihm ist beispielsweise das Mädchenporträt der



Lorenzo di Credi, Venus.
Florenz, Uffizien.



Lorenzo di Credi, Maria und Johannes.
Florenz, Uffizien.

Berliner Galerie mit der Inschrift „Noli me tangere", das man früher dem Verrocchio zuschrieb. In der Hauptsache aber handelt es sich um Darstellungen der Anbetung des Christkindes durch Maria. In der saubersten Weise sind in diesen Bildern die kleinen Blümchen des Bodens, die Strohbündel und die verfallenen Ruinen gemalt. Sauber sind in anderen Werken die Marmorvertäfelungen des Fußbodens und die orientalischen Teppiche wiedergegeben, die er zu Füßen Marias breitet. Trotzdem kann man sich des Eindrucks einer einschläfernden Langweiligkeit nicht erwehren. Es grenzt an Stumpfsinn, daß er zeitlebens



Mainardi, Maria. Berlin.



Botticini, Anbetung des Christkindes. Florenz.

nur eine einzige Note anschlug, zeitlebens von nichts anderem als von sanfter Frömmigkeit redete.

So einseitig und phlegmatisch Lorenzo di Credi war, so viel-



Filippino Lippi, Selbstporträt. Florenz, Uffizien.



Lorenzo di Credi, Die Anbetung des Christkindes. Berlin.

seitig und beweglich war *Filippino Lippi.* Ja, es ist überhaupt kaum möglich, von einem Stil dieses geistvollen Verwandlungskünstlers zu sprechen, der als Sohn des lustigen Karmelitermönches Fra Filippo Lippi in die so ganz anders gewordene Zeit hereinlebte. Anfangs war er der Doppelgänger seines Lehrers Botticelli. Alles, was er schuf, ist von blasser, nervöser Feinheit. Man denkt, wenn von solchen Werken gesprochen wird, besonders an das wundervolle Bild mit der Vision des heiligen Bernhard, das er 1480 für die Badia von Fiesole malte. Um seine Homilien zu schreiben, hat sich der Heilige in die Einsamkeit zurückgezogen. Aus unbehauenen Baumstämmen und Brettern hat er sich Tisch und Bank gezimmert. Efeuranken schlingen sich um das Pult. Da tritt Maria leise an ihn heran und berührt mit ihrer zarten Hand sein Buch. Auch der Marienaltar der Florentiner Akademie ist dem Werke Botticellis in der nämlichen Sammlung zum Verwechseln ähnlich. Bleiche, gotisch langgestreckte Gestalten haben sich hier wie dort um den Thron der Jungfrau geschart. In kleineren Madonnenbildern hält, ganz wie bei Botticelli, Maria ein Gebetbuch, das Christkind einen Granatapfel, der kleine Johannes ein Kreuzchen. Schalen mit Blumen sind ganz wie bei Botticelli am Boden aufgestellt. Ebenso fein ist er, wenn er im Anschluß an Botticelli phantastische Bilder malt. Beispiel jene Allegorie der Musik in Berlin, über der eine so traumhaft weltentrückte Stimmung ruht.



Filippino Lippi, Maria erscheint dem hl. Bernhard. Florenz, Badia.



Detail aus: Maria erscheint dem hl. Bernhard.


Filippino Lippi, Allegorie der Musik. Berlin.


Filippino Lippi, Maria. London, Nationalgalerie.

Später verwandelte er sich für einige Zeit aus dem Doppelgänger Botticellis in den des Masaccio. 27 Jahre war er alt, als er den Auftrag erhielt, Masaccios Freskenzyklus in der Brancacci-Kapelle zu vollenden. Er malte hier den Besuch des Paulus bei Petrus, die Befreiung des Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, die Kreuzigung des Petrus und das unvollendete Stück der Auferweckung des Königssohnes. Wahrlich, virtuoser läßt sich ein alter Stil nicht imitieren. Zwischen Masaccio und Filippino lagen 60 Jahre. Trotzdem weiß er seine Bilder so geschickt auf den Ton des alten Meisters zu stimmen, daß man auf den ersten Blick kaum einen Unterschied merkt. Der einfach feierliche Monumentalstil Masaccios scheint ihm ebenso zu liegen wie die Stimmungsschwelgerei Botticellis.


Filippino Lippi, Maria. Prato. Detail aus dem Tabernakel in Via S. Margherita.

Auch in den anderen Werken imponiert er durch heroische Wucht.

Das Tabernakelfresko mit der Madonna, das er für die Kirche von Prato malte, läßt in der Art, wie er die Figur einsam in den Raum hineinstellte und den Mantel Marias großzügig ordnete, an gewisse Werke Fra Bartolommeos denken. Doch am interessantesten ist, mit welcher Geschicklichkeit er auch in das Pathos der Savonarola-Zeit sich hinaufschraubte, das ihm im Grunde seines Herzens wohl gänzlich gleichgültig war. Es ist schon geschildert worden, wie barock die letzten Werke Botticellis in ihrer fieberhaften Erregung wirken. Und Filippinos Werke haben diesen barocken Zug noch mehr, weil es sich bei ihm um keine echte, sondern nur um eine künstlich gemachte, rein theatralische Leidenschaft handelt.

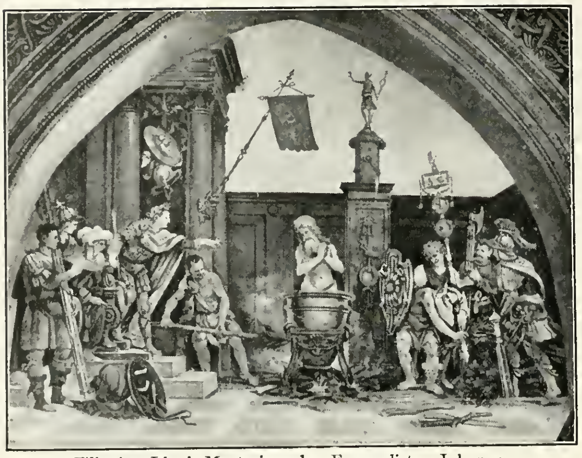


Filippino Lippi, Christus am Kreuz. Berlin.

Schon das Thema der Fresken, die er 1493 in der Kirche Santa Maria sopra Minerva malte, zeigt, daß der Geist des Dominikanertums wieder als Macht in die Kunstentwicklung eingreift. Wer hatte sich im Quattrocento um den heiligen Thomas von Aquino, den scholastischen Dominikanerfürsten gekümmert? Er war vergessen worden wie all jene anderen Heiligen, die das Repertoire der Trecentokunst beherrschten. Nun taucht er wieder auf. Über die Bekehrung von Ungläubigen und die Widerlegung von Ketzern wird in den Bildern gesprochen. Ganz der nämliche Dogmatismus herrscht, der 100 Jahre zuvor das Programm der Dominikanerbilder Trainis und der Fresken der spanischen Kapelle diktiert hatte! Gelehrte Inschriften, allegorische Figuren, beziehungsreiche Hinweisungen auf die durch Thomas widerlegten Ketzer — alles Dinge, mit denen der Realismus des Quattrocento gebrochen



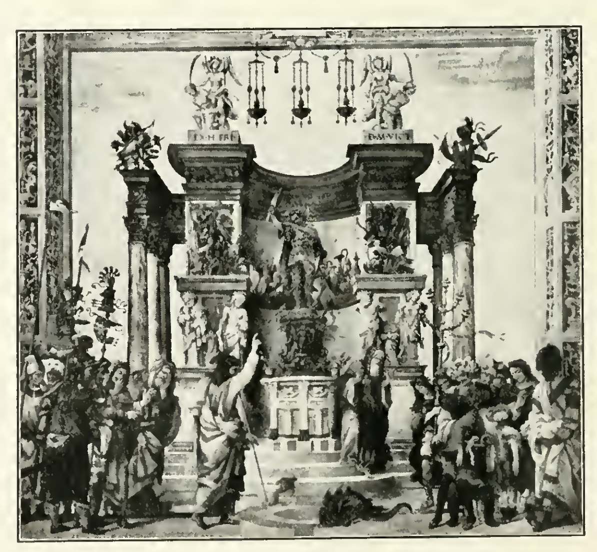
Filippino Lippi, Christus u. Magdalena. Venedig, Seminar.



Filippino Lippi, Martyrium des Evangelisten Johannes.
Florenz, Santa Maria Novella.

hatte — kommen von neuem in Aufnahme. Und wie Filippino inhaltlich an die Programmalerei des Trecento sich anschließt, bereitet er stilistisch die Jesuitenkunst vor. Alles ist von bühnenhafter Pathetik. Die Figuren gestikulieren und verziehen die Gesichter zu frömmelnden Grimassen. Die Gewänder blähen sich in bauschigen knittrigen Falten. Wehende Bänder, Schärpen und Schleier ergänzen die barocke Wirkung. Selbst architektonisch wird der Stil Berninis vorausgenommen. An die Stelle der diskreten Formen des Quattrocento treten die abenteuerlichen, wildausladenden des Barock.

Vor seinem letzten Zyklus, den 1498—1502 gemalten Fresken von Santa Maria Novella in Florenz, steht man überhaupt ratlos wie vor einem Anachronismus. Auch hier ist schon das Thema der Bilder für die veränderten Anschauungen bezeichnend. Die Bewohner von Hierapolis in Phrygien, denen der Apostel Philipp das Christentum predigte, verehrten den Mars in Gestalt einer Schlange. Philipp befahl dem Reptil im Namen des Kreuzes



Filippino Lippi, Philippus treibt den Dämon aus.
Florenz, S. Maria Novella.

zu verschwinden und sofort glitt es unter dem Tempel hervor, indem es zugleich einen so ungeheuren Gestank verbreitete, daß viele Menschen starben und der Sohn des Königs tot in die Arme seiner Begleiter fiel. Der Apostel erweckte ihn wieder zum Leben, doch die Priester der Schlange, gegen ihn aufgebracht, ergriffen ihn und ließen ihn kreuzigen. Das ist der Inhalt der Bilder. Und in welcher barocken Verwilderung Filippino das Thema behandelte, fühlt man um so mehr, wenn man die Bilder betrachtet, mit denen Ghirlandajo kurz vorher den Chor der Kirche geschmückt hatte. Auf Ghirlandajos Fresken bewegen sich die Menschen in vornehmer Gelassenheit. An die Stelle dieser ruhigen Assistenz setzt Filippino mimende



Filippino Lippi, Martyrium des Philippus. Florenz, S. Maria Novella.

Schauspieler, von denen jeder in seiner Rolle ist, jeder sein Theaterpathos durch entsprechende Gesten kommentiert. Alles ist Bewegung und Aufregung. Auch die Landschaft ist wie von Fieber durchschüttelt: ein wildes Potpourri durcheinander geschleuderter Felsblöcke, phantastischer Berge und kahler Bäume. Selbst die Karyatiden der Triumphbogen, die Viktorien, Hermen und Trophäen dehnen sich und grinsen. Die Giebel bäumen und winden sich. Alle tektonischen Gesetze sind durchbrochen. Borromini taucht in der Kunst auf, 100 Jahre bevor er geboren wurde. Das Nonplusultra sind die Deckenbilder. Da fliegen Engel mit dem ganzen Aplomb, den ihnen die Meister der Barockzeit gaben. Lichtglanz flutet herab. Die Patriarchen Noah, Abraham und Jakob rekeln sich, von Spruchbändern und bauschigen Gewandstücken umflattert, in den Wolken. Vasari hat



Zaganelli, Verkündigung. Berlin.

die bizarre Kunst Filippinos mit besonderem Verständnis gewürdigt. Es war das Barock daran, das zu ihm, dem Barockmeister sprach.

In seinen letzten Tafelbildern mutet er auch ganz wie ein Sohn der Barockzeit an. Er malt noch ein antikes Martyrium: Lucretia, die keusche Lucretia, die sich lieber tötete, als einem Mann zu gehören. Und im übrigen handelt es sich ausschließlich um pathetische Kirchenbilder. Man sehe bei der Verkündigung in San Gimignano die bauschigen, ganz barocken Gewänder, von denen Maria umwallt ist, und die barocke Gebärde, mit der sie die Hände kreuzt. Man betrachte in der Londoner Nationalgalerie das Bild des stigmatisierten Franziskus, den jubilierende Engel umflattern; man sehe in der Florentiner Akademie die Magdalena, die er aus der schönen Kurtisane wieder zu einer schlottrigen, von religiösem Wahnsinn durchschüttelten Bettlerin macht. In seinem letzten Werk, der Kreuzabnahme der nämlichen Sammlung, greift er auf den mittelalterlichen Goldgrund zurück und häuft Totenköpfe unter dem Kreuze an. Flatternde Bänder wehen. Lamentierende Engel fangen das Blut des Heilandes in Kelchen auf. Kriegsknechte in barocken Bewegungen stehen auf Leitern. Aus ähnlichen Ursachen entstehen aber ähnliche Wirkungen. Da die Savonarola-Zeit von einem ähnlichen Empfindungsleben wie die Zeit der



Toskanische Schule, Tobias und der Engel.

Gegenreformation beherrscht war, mußte auch auf künstlerischem Gebiete der Barockstil seinen Schatten vorauswerfen.



Boccati, Maria. Perugia.

Sonst handelt es sich in der Hauptsache um ein Wiederaufleben mittelalterlicher Gedanken. Botticelli, der Maler der Venus, hatte am Schlusse seines Lebens sich in die geistig transzendentale Poesie Dantes vertieft. So suchen auch die übrigen da wieder anzuknüpfen, wo im Beginne des weltlichen Quattrocento die Entwicklung abbrach. Alle mittelalterlichen Stile leben noch einmal in raffinierter Verfeinerung auf. Statt vorwärts zu gehen, blikken die Künstler rückwärts. „Le moyen-âge énorme et délicat“ ist ihre geistige Heimat.



Niccolo Alunno, Madonna del Soccorso.
Rom, Gal. Colonna.

Umbrien hatte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den modernsten aller Künstler von damals, den großen Pleinairmaler Piero della Francesca, hervorgebracht. Es hatte weiter der Welt den großen Aktmaler Signorelli geschenkt, in dem man mit Recht den Vorläufer Michelangelos feiert. Und welche Meister haben nun dort gearbeitet? Nun, man hat den Pinturicchio, hat Raffaels Lehrmeister Perugino zu nennen. Beide muten an, als ob sie gar nicht am Schlusse des Quattrocento, sondern in einer weit früheren Zeit gelebt hätten.



Pinturicchio, Johannes in der Wüste.
Siena, Kathedrale.

Pinturicchio war ein Freskomaler von riesiger Fruchtbarkeit. In der Sixtinischen Kapelle in Rom, in der Kirche Ara coeli, in Santa Maria del Popolo, im Appartemento Borgia des Vatikans, in Spello, in Siena — überall hat er ungeheure Wände mit seinen buntleuchtenden Bildern bedeckt. Doch wenn man sich erinnert, daß vorher Ghirlandajos Fresken im Chor von Santa Maria Novella entstanden waren, glaubt man, ein Nachzügler des Mittelalters hätte sich in den Schluß des Quattrocento verirrt. Bei Ghirlandajo waltet ein klar ausgesprochenes Raumgefühl. Er schafft festliche Interieurs, in denen, klar auf die Pläne verteilt, die Figuren sich bewegen. Pinturicchio begnügt sich damit, eine verwirrende Fülle von Einzelheiten auszubreiten. Ja, er weiß nicht einmal in perspektivischen Dingen Bescheid. Die Hintergründe gehen nicht zurück, sondern bauen sich über den Figuren auf. Ist das nun aber das kindliche Stammeln eines in der Entwickelung zurückgebliebenen Handwerkers, der noch nichts weiß von all den Eroberungen,



Pinturicchio, Penelope. London, Nationalgalerie.

die die großen Theoretiker des Quattrocento machten? Oder ist es nicht vielmehr das bewußte Zurückgreifen auf archaische Wirkungen? Pinturicchio, das zeigen manche seiner Bilder, war ein riesiger Könner. Und wenn er seine Fresken in diesem primitiven Stile hielt, so tat er es deshalb, weil er wünschte, daß sie wie die Blätter eines schönen alten Missale wirkten. Dieser Gesichtspunkt, die Wirkung alter Miniaturen zu erzielen, hat sein ganzes Schaffen bestimmt. Anmutiges junges Grün und phantastische Felsentore, prächtige Architekturen und silbern



Pinturicchio, Madonna. London, Nationalgalerie.

blinkende Ströme — alles mischt er kaleidoskopisch zusammen, damit das bunte Märchenland erstehe, von dem die Blätter der vergilbten livres d'heures erzählen. Auch die bunten, grünen, blauen und roten Farben, die glitzernden Goldornamente müssen dazu beitragen, seinen Wandbildern etwas von dem goldig-farbigen Schimmer mittelalterlicher Miniaturen zu geben. In dem einzigen antiken Bild, das er malte, handelt es sich um die keusche Penelope, die trotz alles Drängens der Freier ihrem fernen Gatten die Treue wahrte. Sonst gibt es Madonnen von ihm, scheue blondhaarige Mädchen, die demütig auf das in ihrem Schoße stehende Christkind schauen. Und ähnlichen Madonnenbildern hat bekanntlich der zweite Umbrer von damals, *Pietro Perugino,* seinen Weltruhm zu danken.



Perugino, Porträt. Florenz, Uffizien.



Perugino, Porträt. Florenz, Uffizien.

„Denkt nicht, daß Maria beim Tode ihres Sohnes schreiend durch die Straßen ging und sich das Haar raufte und sich irrsinnig gebärdete! Sie folgte ihrem Sohn in Sanftmut und mit großer Demut. Sie vergoß auch wohl einige Tränen, aber äußerlich schien sie nicht traurig zu sein, sondern traurig und fröhlich zugleich, ganz versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes.“ Diese Worte, die Savonarola in seiner Karfreitagspredigt 1494 sprach, scheinen das Leitmotiv für Perugino geworden zu sein. Während es sich bei Botticelli und Filippino Lippi um barocke Pathetik handelt, handelt es sich bei ihm um ein Lächeln unter Tränen. Während jene anderen gewöhnlich fortissimo spielten, schrieb Perugino für seine Kompositionen Dolce, Mezza voce und Adagio vor.



Perugino, Schlüsselübergabe an Petrus. Rom, Sixtinische Kapelle.



Perugino, Detail aus dem Bild der Himmelfahrt der Maria. Florenz, Akademie.



Perugino, Magdalena. Florenz, Pal. Pitti.

Was für die Künstler des mediceischen Zeitalters die Antike bedeutete, war für Perugino die Allegorie. Als Isabella von Este ihn beauftragte, ein Bild für ihr Studio zu malen, wählte er keinen heid-



Perugino, Maria. London, Nationalgalerie.



Perugino, Maria mit Heiligen. London, Nationalgalerie.

nischen Stoff, wie Mantegna es im Parnaß getan hatte, sondern schilderte den Sieg der Keuschheit über die Liebe. Ebenso ist der Freskenzyklus, den er 1499/1500 für die Gerichtshalle der Wechslergilde in Perugia schuf, bezeichnend für die Wandlung, die seit Savonarolas Auftreten die Kunst durchmachte. Gewiß, man sieht an der Decke heidnische Gottheiten daherfahren und unten an den Wänden griechisch-römische Helden. Doch das Ganze ist eine Allegorie im Sinne derer, die im Trecento die Dominikanerkunst schuf. Das Mittelalter sah gern im Alten Testament die Vorbereitung des Neuen. Und diesen Gedanken fortspinnend suchte man weiter zu beweisen, daß auch die



Perugino, Maria mit Heiligen. Paris, Louvre.

hervorragendsten Männer des Heidentums nicht fern vom Reiche Gottes gewesen seien. So zählt schon das Malerbuch vom Berge Athos nach den alttestamentlichen Propheten die Helden und Weisen Griechenlands auf, „die von der Menschwerdung Christi geweissagt hätten". Helden des Alten Testamentes und des Mittelalters wurden mit heidnischen Heerführeren, alttestamentliche Propheten mit heidnischen Dichtern in Parallele gestellt. Hektor, Alexander der Große und Julius Cäsar hatten das Gegenstück zu Josua, David und Judas Makkabäus zu bilden. In Peruginos Zyklus fand dieser mittelalterliche Gedanke eine neue Bearbeitung. Der Himmel ist dargestellt durch die 7 Planeten, wie man — so schreibt Vasari — sie nach alter Weise zu malen pflegte. Unten sind Sibyllen und Propheten mit antiken Helden zusammengestellt. Über je dreien thront, wie in der Spanischen Kapelle, eine

Tugend: die Klugheit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit, die Mäßigung. Und das alles ist die Einleitung für die evangelischen Szenen — die Geburt und Verehrung des Heilandes —, die die Hauptwand schmücken. Auch der Stil des Werkes ist von archaischer Feierlichkeit. Im Jahre 1499 entstanden, hat es mehr mit Orcagna als mit Signorelli und Ghirlandajo gemein. Die quattrocentistische Kunst, die so weltfroh begonnen hatte, flüchtet nach dem Mittelalter zurück, sucht dem Stil dieser glaubensstarken Zeit ein neues, raffiniertes Leben einzuhauchen.



Francesco Francia, Grablegung Christi. Turin.

Fast alle seine übrigen Bilder sind der jungfräulichen Gottesmutter geweiht, und so verschieden die Szenen sind, die Stimmung ist immer die gleiche: eine verträumte Wehmut, ein Lächeln unter Tränen. Gewöhnlich sitzt Maria in tiefer Versunkenheit mit dem Kinde im Arm da, als wären ihre Gedanken weit abwesend. Oder sie kniet vor dem Neugeborenen selig und doch traurig, als sei ihre Freude von der Vorahnung seines künftigen Schicksals gedämpft. Oder sie lächelt wehmütig, wenn ihr zu Ehren ein archaisches Engelquartett in der Luft einen Lobgesang anstimmt. Oder sie kreuzt dankbar die Hände auf der Brust, wenn ihr der Engel der Verkündigung naht und Gott-Vater, von einer archaischen Mandorla getragen, auf sie herabschaut.



Perugino, Pietà. Florenz, Akademie.

Oder sie tritt geisterhaft still an den heiligen Bernhard heran, der, ohne zu erschrecken, wie zum Empfange eines lang erwarteten Besuches, leise die Hand erhebt. Sehr oft — in Sant Agostino in Siena, auch in der Calza in Florenz — hat er die Kreuzigung behandelt. Doch nie schöner als in dem Bilde, das er 1492/96 für Santa Maria Maddalena dei Pazzi malte. Drei Bogen gliedern die Wand: im mittelsten steht in stiller, menschenleerer Landschaft das Kreuz mit dem Heiland. Kein Schrei, kein lautes Wort erschallt, sondern in tiefe Kontemplation sind



Perugino, Beklagung Christi. Florenz, Pal. Pitti.

die Freunde des Herren versunken. Eine atemlose, feierliche Stille, in der kein Blatt sich regt, ist auch über die Landschaft gebreitet. Ebenso still, ohne dramatische Aufregung verläuft die Grablegung. Bei Botticelli winden sich schmerzverzerrte Körper. Nur eine wehmütige Abschiedsszene, einen stillen Seelengottesdienst hat Perugino in dem berühmten Bilde der Pittigalerie gemalt. Maria, bei Botticelli ohnmächtig zusammensinkend, beugt sich über den Toten, als ob sie leise zu ihm spreche. Stille Gebete murmelnd, in schmerzliches Sinnen versunken, stehen die anderen da. So wenig er hier wilde Pathetik kennt, gibt es bei der Himmelfahrt der Maria stürmischen Jubel. Mit müder

Kopfbewegung, in gerader Linie aufgestellt, blicken die Apostel zum Himmel empor, wo von Seraphköpfen getragen die Auferstandene schwebt und auf Wolkenstreifen Engel musizieren. Die weichgeschwungene Haltung, die kindlichen Wolkenstreifen, die symmetrische Anordnung — alles verrät, wie bewußt Perugino darauf ausgeht, eine archaische, trecentistische Wirkung zu erzielen.

In diesen Tricks ist er Meister. Man muß auf die gotischen Mandorlen und die dicken goldenen Heiligenscheine achten, muß sehen, einen wie altertümlichen Effekt er in dem Kreuzigungsbild von Perugia dadurch erzielte, daß er keinen Leichnam, sondern eine Holzskulptur



Perugino, Teil des Fresko in S. Maria Maddalena dei Pazzi, Florenz.



Perugino, Maria erscheint dem hl. Bernhard. München, Pinakothek.

am Kreuze befestigte und daneben die Gesichter von Mond und Sonne anbrachte. Und man muß sich namentlich klarmachen, welche Feierlichkeit er durch einfache Symmetrie erreicht. In allen seinen Bildern — als die hauptsächlichsten Beispiele seien das Sposalizio und die Schlüsselübergabe an Petrus genannt — korrespondiert nicht nur die linke Hälfte ganz genau mit der rechten, sondern sie sind auch streng

geometrisch in ein oberes und unteres Stockwerk geteilt. Eine gerade Linie trennt feierlich den Himmel und die Erde. Durch dieses Kompositionsprinzip hat er seinen Werken etwas archaisch Unbewegliches, Hieratisches im Sinne der Musivkunst zu geben gewußt.



Perugino, Teil des Fresko in S. Maria Maddalena dei Pazzi, Florenz.

Damit verbindet sich dann weiter ein ganz moderner Sinn für die Stimmungsweise der Landschaft. An den Gestalten vorbei blickt man gewöhnlich auf weiche Täler mit welligen Hügeln, silbernen Bächlein und ganz dünnen Bäumen, deren Blätter wie fröstelnd im Äther zittern. Alles ist von lyrischer Schwermut. Das heißt: er hat mit sicherer Hand auch die Landschaften so komponiert, wie der Stimmungsgehalt der Themen es forderte. Während bei den älteren Quattrocentisten das Thema und der landschaftliche Hintergrund nur sehr selten auf einen einheitlichen Akkord gestimmt waren, ist bei Perugino auch die Landschaft durchgeistigt. Spiritualisiert, aller schweren Körperhaftigkeit entkleidet sind die Menschen. Also streben hinter ihnen auch nur ganz zarte Bäumchen auf schlanken Stämmen empor und wiegen ihre feinen Zweige, an denen kaum das erste Grün sproßt, zitternd im Äther. Feierlich still sind auf den Bildern



Perugino, Sibylle. Perugia, Cambio.

der Pietà die Freunde des Herrn. Dazu paßt die feierliche Weiträumigkeit des Tales, in dem die Szene sich abspielt. Selbst in der Beleuchtung ist stets der Moment erfaßt, der der Stimmung der Hand-



Perugino, Tapferkeit und Mäßigung. Perugia, Cambio.

lung am besten entspricht. Namentlich die Melancholie der Abendstunde, wenn die Sonne leise am Horizont verschwindet, hat er meisterhaft für seine Werke verwendet.



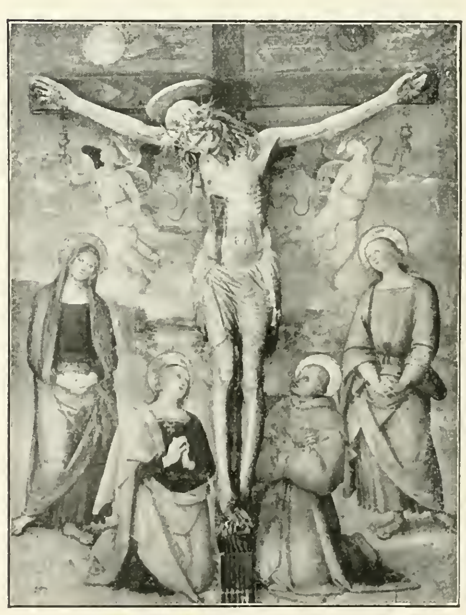
Perugino, Anbetung des Christkindes. London, Nationalgalerie.

Doch trotz dieses bestrickenden Reizes, den seine Bilder nicht selten haben, kann man sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß das alles im Grunde doch nur Manier war. Unser Verhältnis zu den alten Meistern wird eben ganz wesentlich bestimmt durch die Bahnen, in denen sich die Kunst unserer eigenen Zeit bewegt. Am Schlusse des



Francesco Francia, Christus am Kreuz.
Paris, Louvre.

19. Jahrhunderts, als wir für die englischen Präraffaeliten schwärmten, waren wir auch gern bereit, mit Perugino in süß schmerzlichen Empfindungen zu schwelgen. Wir fanden sie bestrickend, diese mädchenhaften Marien mit dem hellblonden Haar und den wasserblauen Augen; fanden sie reizend, diese jungen Heiligen, die auf den Fußspitzen wippend und die eine Hüfte herausbiegend wie verkleidete Mädchen aussehen. Es schien uns sehr apart, daß bei Perugino nur so leise Worte geflüstert wurden, daß alles in so weiche, wehmütige Empfindungen sich auflöste. Doch heute sind wir aus diesen Stimmungen herausgetreten. Wir finden, daß Weltschmerz und Sentimentalität nicht die Kräfte sind, die Neues, Großes erzeugen können. Und da sind wir auch für das, was Perugino uns bietet, nicht mehr empfänglich. Wir gestehen ihm zu, daß er dem Schönheitsideal des Trecento noch eine raffinierte Verfeinerung gab, daß gewisse Stimmungen der Franziskanerzeit erst durch ihn die klassische Ausprägung erhielten. Doch wir fühlen auch, daß seine Werke — ganz wie gewisse Mädchenköpfe des Gabriel Max — an der gefährlichen Grenze stehen, wo das Kunstwerk aufhört und der Kitsch beginnt. Wie Toren, „come matti“, rissen sich, wie schon Vasari erzählt, die Leute um Peruginos



Perugino, Christus am Kreuz. Perugia.

Werke. Und als er erfaßt hatte, was das Publikum von ihm wollte, begann er Empfindsamkeit fabrikmäßig herzustellen. Er wiederholte mit schnörkelhafter Routine Turteltaubenaugen, spitze Mündchen und wippende, nackte Füße. Mag es um Maria oder Sebastian, um Magdalena oder Benedikt, um Cato oder Alexander sich handeln — sie sehen sich alle gleich. Der sanfte Sehnsuchtsblick, der Köpfen von Guido Reni und Carlo Dolci oft etwas so Unleidliches gibt, wiederholt sich schon bei Perugino in ermüdendem Gleichklang. Und wenn man sich zufällig erinnert, daß es in der Kunstgeschichte auch einen Meister gibt, der Rubens heißt, sinkt all dieses süße, kraftlose, schmachtlappige Zeug in Nichts zusammen.



Francesco Francia, Heilige Familie.
Rom, Galerie Barberini.



Francesco Francia, St. Stephan.
Rom, Galerie Borghese.

Doch jede Epoche ist eben auf eine Note gestimmt. Und so klingt die Note des Weich-Sentimentalen, das keine Tatkraft, nur verträumtes Sinnen kennt, auch aus den Werken der meisten anderen jener Jahre entgegen. *Francesco Francia* in Bologna hat sich ganz in dem nämlichen Stoffgebiet wie Perugino bewegt. Er malte Madonnen und heilige Familien, Anbetungen des Christkindes und heilige Konversationen. Wie bei Perugino hat Maria einen großen Matronenschleier über das Haupt gelegt. Wie in den Bildern des umbrischen Meisters sind milde weiche Träumer um den Thron vereint. Nur verhält er sich zu Perugino ähnlich wie Lorenzo di Credi zu Botticelli. Das heißt: er ist weniger schwächlich, freilich auch dafür weniger spirituell. Maria,



Francesco Francia, Anbetung des Christkindes. München.

bei Perugino von ätherischer Zartheit, hat hier ein volles, rundes Gesicht. Die zitternde Wehmut Peruginos geht in wehleidige Sanftheit, sein elegischer Weltschmerz in phlegmatische Gelassenheit über. Auch die Landschaft ist nicht so mager, nicht so lyrisch verträumt wie auf den Bildern des Umbrers. Statt der weich geschwungenen Hügellinien sieht man Berge; statt der feinen Bäumchen, die sich zitternd im Äther wiegen, kräftige Baumstämme.

Timoteo Viti, Raffaels erster Lehrmeister, wirkt ebenfalls wie ein verdünnter Aufguß Peruginos. Man sieht von ihm in Mailand ein Bild, in dem er das Thema der Verkündigung im Sinne der Conceptio immaculata behandelt, in Ferrara eine Magdalena, die er als sinniges, in einer Felsgrotte büßendes Hirtenmädchen darstelit. Und am weitesten in geziertem Archaismus ist er in dem auch in Ferrara bewahrten Bilde der Himmelfahrt der Maria von Ägypten gegangen, wo über einer zarten perugineskcn Landschaft eine archaische Mandorla mit zwei ganz symmetrisch angeordneten Engeln schwebt. Sogar die



Francesco Francia, Maria mit Heiligen. Petersburg.

Ferraresen selbst, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so herb waren, lenkten in diese weichlichen Bahnen ein.

Schwächlich sanftmütige Männer und verschämte Frauen, die nur linde Gefühle, nur mild gelassene Gebärden kennen, leben inmitten zarter Landschaften ästhetisch dahin. Mehr schwebend als gehend, schüchtern gesenkten Hauptes wandeln sie mit manierierter Grazie daher — ein ganz anderes Geschlecht als die heroisch starken, herb eckigen Menschen, die man aus den Bildern Turas und Cossas kennt. In den empfindungsvollen, graziös gekünstelten Madonnenbildern des *Lorenzo Costa* blickt man an dem Thron Marias vorbei in umbrische Landschaften mit den zittrigen Bäumchen Peruginos. In einer Verkündigung von San Petronio in Bologna übernahm er von Francia das Motiv, daß Maria sinnend in einer stillen Säulenkolonnade daherwandelt. In dem Bilde mit dem Musenhof der Isabella von Este sieht man Dichter und Musiker neben allegorischen Frauengestalten inmitten einer träumerischen Landschaft rasten. *Ercole Grandi* bewahrt in seinen späten Madonnenbildern noch



Timoteo Viti, Himmelfahrt der Maria von Ägypten. Ferrara.



Lorenzo Costa, Triumph des Todes. Bologna, Bentivoglikapelle.

die alte Freude der Ferraresen an reichen mit Medaillons und allerhand plastischen Reliefs verzierten Marmorthronen. Aber Maria und die Heiligen haben ebenfalls die lyrische Schwermut Peruginos. Sein heiliger Georg, der gegen den Drachen lossprengt, ist ein zierlicher, verträumter Page. Und auch auf den Madonnenbildern *Bianchis* sind nur mädchenhafte Jünglinge und milde alte Männer um den Thron Marias vereinigt.



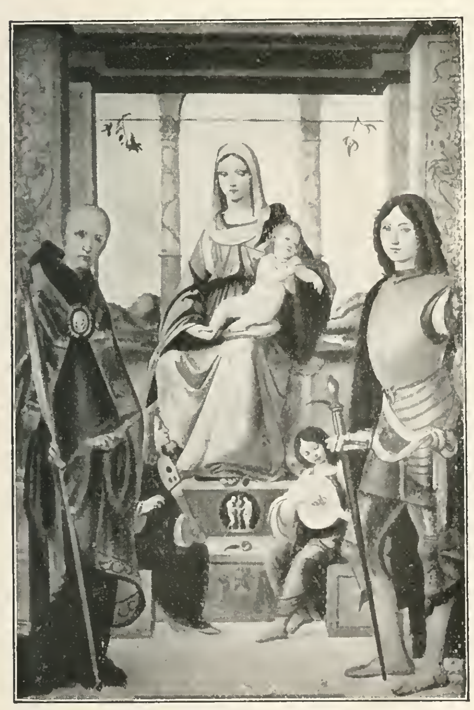
Lorenzo Costa, Musenhof der Isabella von Este. Paris, Louvre.

Wieder anders differenziert äußert sich die kirchliche Stimmung in Mailand. Schon dem *Vincenzo Foppa,* der an die Spitze der altmailändischen Kunst gestellt wird, ist es nicht anzusehen, daß er Schüler Mantegnas war. Obwohl er eine Kapelle der Kirche Sant Eustorgio nach dem Prinzip mantegnesker Plafondmalerei dekorierte, wirkt er hier sowohl wie in dem Martyrium Sebastians nicht paduanisch hart, sondern umbrisch weich. *Zenale* und *Buttinone* hatten anfangs eine gewisse bäuerlich vulgäre Schwere. Gleich den älteren Ferraresen liebten sie häßliche Gesichter und verkrampfte Glieder. Und mit diesem herben Realismus verband sich etwas starr Statua-

risches. Aus reichen Marmorthronen, aus Medaillons mit römischen Kaiserköpfen, aus nackten Putten und feierlichen Girlanden setzten sie ihre Bilder zusammen. Doch später wurden sie gleichfalls mild und verträumt. Blasse Marien rasten mit dem Kind in lauschig ländlichen Landschaften. *Donato Montorfano* wirkt raffiniert archaisch. Auf seinem Georgsbild in Brescia läßt er einen sanften jungen Heiligen auf hölzernem Pferd durch die Landschaft sprengen und verziert das Zaumzeug des Pferdes und die Rüstung des Reiters mit plastisch aufgesetzten goldenen Ornamenten.



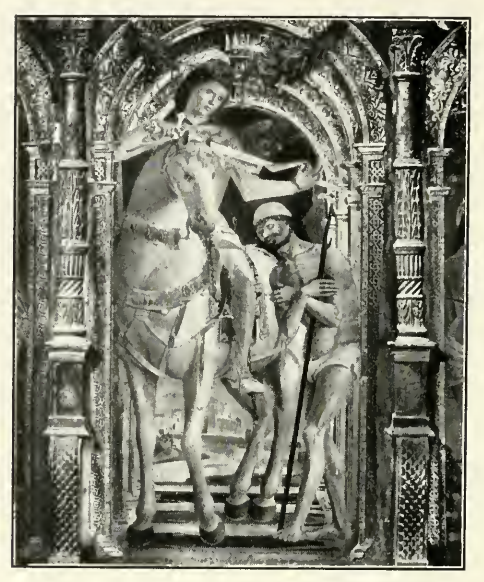
Ercole Grandi, Maria mit Heiligen. London, Nationalgalerie.



Francesco Bianchi, Madonna mit Heiligen. Paris, Louvre.

Ambruogio Borgognone wird der oberitalienische Fiesole genannt. Und diese Bezeichnung deutet an, daß die Stimmung seiner Bilder ebenfalls eine ganz archaische, fromm beschauliche ist. Wie Fiesole das Kloster von San Marco, hat Borgognone die Certosa bei Pavia mit Fresken geschmückt, und man kann sich dem Zauber dieser Werke tatsächlich schwer entziehen, um so weniger, als ein gewisser deutsch-romantischer Hauch sich über alles zu breiten scheint. Auch Borgognone ist ja keineswegs ein Epigone des Mittelalters. Alles was bei Fiesole natürlich war, ist bei ihm raffiniert

geworden. Doch gerade als Abstraktor von Quintessenz hat er seinen Werken einen so welken, mittelalterlichen Hautgout zu geben gewußt. Kraftlos sind die Gestalten. Nur blasse Mädchen,



Zenale und Butinone, Der hl. Martin. Treviglio.

milde Jünglinge und beschauliche Greise sieht man: Menschen, die kein Handeln kennen, sondern in der Einsamkeit der Klosterzelle



Donato Montorfano, St. Georg. Brescia.

sogar das Reden verlernt haben. Kraftlos sind auch die Farben. Ein ganz zarter Silberton ist über alles gebreitet. Und am raffiniertesten ist die Art, wie er auch die Komposition seiner Bilder in streng goti-

schen Linien hält. Es ist, als hätte er den Eindruck alter Glasgemälde erwecken wollen, deren Anordnung sich ja gleichfalls nie im Dreieck, sondern den Forderungen schlank aufstrebender Gotik gemäß vertikal geradlinig aufbaut. So erklärt sich, daß keine seiner Figuren breite Bewegungen macht und daß die Kinder so kerzengerade auf Marias Schoß sitzen; daß er die Gewänder stets in vertikalen Parallelfalten ordnet, von Blumen besonders die schlanke Lilie liebt, oder daß auf dem Bilde der Kreuzigung das Haar Magdalenas so kerzengerade auf die Schultern fällt. So erklärt sich, daß selbst das geschwungene Renaissanceornament unter seinen Händen fast die geradlinig steifen Formen des Empire erhält. Man sehe etwa das Ambrosiusbild der Certosa. Da gibt es keinen Bogen. Man sieht viereckige Butzenscheibenfenster und einen Thron, der, von einem horizontalen Architrav bedeckt, ganz vertikal sich erhebt. Ganz vertikal hält Margarete ihre Lilie, Ambrosius seinen Bischofstab. Ganz vertikal stützen die beiden jungen Heiligen ihre schlanken Schwerter auf den Boden. Jede Wendung der Figuren ist vermieden. Ambrosius ist ganz frontal, die beiden Heiligen sind fast in scharfem Profil gesehen. Oder die Vermählung Katharinas mit dem Christkind in London. Ganz geradlinig ist der Thron. Ganz geradlinig sitzt Maria und steht das Christkind auf ihrem Schoß. Das Haar Marias fällt ganz vertikal und die beiden Frauengestalten daneben halten ganz geradlinig Lilie und Palme. Wir können ja nicht sagen, warum die gerade Linie uns den Eindruck des Feierlichen gibt. Aber wir haben diesen Eindruck vor den Bildern Borgognones ebenso wie vor Böcklins heiligem Hain. Es ist das nämliche ganz bewußte Arbeiten im perpendikulären



Borgognone, St. Ambrosius. Pavia, Certosa.

Stil, das etwa im 19. Jahrhundert den Bildern des Burne-Jones ihre Note gibt. Dazu kommt dann noch die überaus geschickte Art, wie er das Beiwerk auswählt. Sanduhren, Gebetbücher und weiße Blumen spielen eine besondere Rolle. Ferner der raffinierte Geschmack, mit dem er auch die Landschaften auf den Ton der Figuren stimmt. Die Natur ist gleichfalls so weltfern, so beschaulich und friedlich, daß man glaubt, Kirchenglocken durch die stille Einsamkeit klingen zu hören.



Borgognone, St. Siro. Pavia, Certosa.

Kurz, unseren Nazarenern, wenn sie ihn gekannt hätten, würde er in seiner schöngeistigen Sinnigkeit und blassen Verträumtheit überaus sympathisch gewesen sein. Denn die ritterlichen Märchenprinzen und feinen Pagen, die er so liebt, man findet sie wieder in den Bildern Steinles. Der junge bleiche Diakon auf dem Sirobilde der Certosa ist — wie Borgognone selbst — der Typus des feinsinnigen, kunstliebenden Klosterbruders, der in der Phantasie Wackenroders lebte. Er malte das Mittelalter so, wie man in den Tagen Führichs und Tiecks sich die Zeit der Minnesänger vorstellte.

Sogar das heidnische Mantua wurde von der Strömung überflutet. Denn Peruginos Bild mit dem Sieg der Keuschheit über die

Liebe war für die Markgräfin Isabella von Este gemalt und Mantegna selbst, der Archäolog Mantegna, der bis 1506 gelebt hat, lenkte in seinen letzten Jahren noch in diese christlichen Bahnen ein. Savonarola hatte ja auch im Norden von Italien gepredigt. Hat Mantegna ihn gehört? Wurde er nur indirekt von den Wogen der neuen religiösen Begeisterung berührt? Seltsame Dokumente sind aus seinen letzten Jahren erhalten. Er wird fromm, läßt sich eine Kapelle er-



Borgognone, Verkündigung. Lodi.

bauen, in der er als bußfertiger Eremit täglich seine Andacht verrichtet. Eine antike Büste der Faustina, das Glanzstück seiner Sammlung, bietet er der Markgräfin zum Kauf an. Und seine letzten Werke sind ebenfalls noch Zeugnisse der Wandlung, die sich damals in der italienischen Kunst vollzog.

Der Übergang zeigte sich, wie bei Botticelli, zunächst darin, daß an die Stelle der antiken Stoffe Allegorien traten. Namentlich das Bild, das er für Isabella von Este malte, die Keuschheit und Weisheit die Laster vertreibend, ist ein seltsames Gegenstück zu Botticellis Verleumdung des Apelles. Etwas Hastiges, Aufgerütteltes geht durch das Ganze. In der Luft erscheint zusammenhanglos mit dem Haupt-


Borgognone, Vermählung der hl. Katharina.
London, Nationalgalerie.

thema eine himmlische Gruppe. Und den Ausklang seines Schaffens bedeuten nicht antike, sondern christliche Darstellungen, Bilder, die auch in ihrem Empfindungsleben grundverschieden von denen sind, die er während seiner heidnischen Zeit gemalt hatte.

Damals hatte er Sebastian an eine antike Ruine gefesselt und in griechischer Inschrift sich als Hellenen bekannt. In einem Kupferstich machte er den Heiligen ganz zu einem griechischen Epheben. Die linke Hüfte ist in weichem Contraposto vorgestreckt, das Haupt von Locken umwallt, der schöne Körper durch keine Wunde verunstaltet. Auf dem Bilde der Sammlung Franchetti in Venedig ist dagegen aus dem schönen Jüngling ein abgehärmter Mann, ein leidender Mensch geworden, dessen Züge qualvolles Weh durchfurcht. „Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus" lautet die Inschrift. Malte er früher Madonnen und Grablegungen, so lag ihm alle gefühlsselige Lyrik fern. Es reizte ihn die bronzene Schönheit sehniger Körper, der Prunk von Marmorthronen und Fruchtgehängen, der steinerne Granitgehalt der Landschaft. Das Christkind steht als schöner nackter Putto mit praxitelischem Contraposto auf dem Schoße der Mutter. Seine Pietà in Kopenhagen ist eine geschmackvolle Draperiestudie. Christus sitzt auf einem Marmorsarkophag. Das Gewand, das seinen Unterkörper deckt, ist tadellos im Stil einer hellenischen Gewandfigur geordnet. In den Werken, die den Schlußakkord seines Schaffens bilden, haben die Gestalten einen weichen, milden, schwermütig sinnenden Zug, oder eine leidenschaftliche Pathetik bricht mit jäher Unmittelbarkeit hervor. Blumen- und Pflanzenschmuck muß die kirchliche Stimmung steigern. Auf dem Bild der Madonna della Vittoria

des Louvre baut sich beispielsweise eine Laubnische aus mächtigen Fruchtgirlanden, ähnlich wie in der Palmenmadonna Botticellis, auf. Maria, ein blasses Mädchen, breitet schützend ihre Hand über den knieenden Herzog, der voll Andacht zu ihr aufblickt. Das Christkind segnet. Heilige, nicht mehr die mürrischen Bronzeköpfe von früher, sondern schwärmerisch zarte Wesen mit blonden Locken und blauen Augen, haben um den Thron sich geschart. Johannes mit dem



Borgognone, Darstellung des Christkindes im Tempel. Lodi.



Borgognone, Maria. Berlin.

Kreuz weist auf das Christkind hin. Auf einem Relief am Sockel des Thrones ist der Sündenfall angebracht. Auch in dem Madonnenbilde des Palazzo Trivulzio ist das Christkind, das im Altarwerk von San Zeno so froh mit den Engeln sang, ein ängstliches Kindchen, das die Hand mechanisch zum Segnen erhebt. Und im gleichzeitigen Kupferstich preßt Maria wie in Seelenangst das Knäblein an sich. In dem Altarbild der Londoner Nationalgalerie sind die Gestalten der neben dem Thron stehenden Heiligen zwar von plastischer Wucht, doch nicht zufällig mag es sein, daß er gerade Johannes und Magdalena, die Vertreter von Askese und Buße, malte. Das Christkind segnet auch hier, und Maria, früher starr und erhaben, ist ein kindlich schmäch-

tiges, bleiches Mädchen, das wie in Schlaf befangen träumerisch vor sich hinstarrt. Ein Matronenschleier deckt ihr Haupt. Einfach ist die Kleidung. Man wird an die Donna umile des Botticelli erinnert.

Und zur selben Zeit, als dieser die von Schmerzenspathos durchzitterte Grablegung der Münchener Pinakothek schuf, malte auch Mantegna die seine. Gewiß, auch perspektivische Probleme haben ihn bei dem erstaunlichen Bilde mit dem Christusleichnam beschäftigt. Es reizte ihn, den Leichnam in solcher Verkürzung zu geben, daß man an den Fußsohlen vorbei direkt auf den Brustkorb und die hohlen Augen blickt. Doch gleichzeitig liegt auch etwas Grausiges, Herzzuschnürendes in diesen klaffenden Wunden und diesen beiden alten Weibern mit dem schmerzverzerrten Gesicht, die ihre Tränen mit dem Mantel abwischen. Ein gleichzeitiger Kupferstich wirkt fast noch pathetischer. In rasendem Schmerz beugt sich da Magdalena über den Leichnam, ohnmächtig sinkt Maria zusammen, laut wie ein Wahnsinniger schreit Johannes seine Qual zum Himmel. „Humani generis redemptori" steht in großen Buchstaben auf dem Sarg. Und diesem Erlöser des Menschengeschlechtes ist Mantegnas letztes Blatt gewidmet. Dem Sarge entstiegen, steht Christus mit der Siegesfahne segnend zwischen Andreas und Longinus. Andreas, der in ruhigem Selbstvertrauen das Kreuz hält, ist der Namensheilige des Künstlers. Der römische Krieger aber, der so tief den Nacken beugt, scheu wie ein verlorener Sohn mit gefalteten Händen dem Heiland naht, ist der greise Mantegna selbst, der Renaissancemensch, der im Christusglauben den Frieden sucht. In diesem Blatt liegt die Tragödie eines Lebens, die Tragödie des Quattrocento beschlossen, eines Jahrhunderts, das so weltfroh begonnen hatte, um wieder im Mittelalter, in religiöser Mystik zu enden.

Die Anfänge der venezianischen Kunst.

Venedig, das byzantinische Venedig war aus der Nacht des Mittelalters überhaupt noch nicht herausgetreten. Es hatte dem Renaissancegeist, der im Beginn des Quattrocento Italien zu überfluten begann, von vornherein die Tore verschlossen. Man muß sich vorstellen: Venedig hatte damals schon eine lange Kulturvergangenheit hinter sich. Schon im 9. Jahrhundert war mit dem Bau des Markusdenkmals begonnen worden, jener goldglitzernden Kirche, die an Pracht die Hagia Sophia in Konstantinopel übertreffen sollte. Solche alte Kulturzentren pflegen in ihren Anschauungen konservativ zu sein. Während junge Städte, die mit keiner Tradition zu brechen brauchen, da noch keine da ist, sich unbefangen dem Neuen in die Arme werfen, hält man in alten an der Überlieferung wie an einem heiligen Vermächtnis fest. Florenz und Venedig — das bedeutet also im 15. Jahrhundert Paris und Byzanz. Dort in der Arnostadt war schon im Quattrocento die ganze kirchliche Kunst ein Hymnus auf Erdenschönheit geworden. Künstler wie Gozzoli und Ghirlandajo malten unter biblischer Etikette ihre mondänen Gesellschaftsstücke. Andere, wie Castagno und Uccello, sind Gelehrte, die mit Hebeln und Schrauben der Natur alle ihre Geheimnisse zu entringen suchten, und wieder andere, wie Piero di Cosimo und Botticelli, setzten den bleichen Märtyrern des Christentums die heiter schönen Gestalten der hellenischen Märchenwelt entgegen. In Venedig zur selben Zeit herrscht noch das Mittelalter. Die feierliche Würde und strenge Erhabenheit byzantinischen Stils, seine Gebundenheit an feste überlieferte Formen entsprach der konservativen Gesinnung weit mehr als eine Kunst, die nach Neuem suchte. Das Alte war gut. Quieta non movere.

Aber auch die Farbenpracht, der glitzernde Glanz der byzantinischen Malerei kam dem Geschmack entgegen. Venedig war ja das große Verkaufsmagazin orientalischer Waren. All diese bunten, glit-

zernden Dinge, die aus dem Orient herüberkamen, persische Teppiche, mildleuchtende Edelsteine und funkelnde Goldgeschmeide, hatten das Auge des Venezianers an stärkste Farbenwirkungen gewöhnt. Mit buntem Marmor waren die Wände des Markusdomes bekleidet, mit glanzvollen Mosaiken alle Wölbungen geziert. Dieser feierliche Goldglanz, die strenge Pracht der Mosaiken von San Marco galt auch noch dem 15. Jahrhundert als höchstes Ideal. Dieselbe Farbenpracht, wie sie die musivische Malerei erreichte, wurde vom Tafelbild verlangt. Man forderte goldschimmernden, juwelenartigen Glanz, ernste, vom Rankenwerk üppiger Ornamente umgebene Gestalten, die feierlich aus geheimnisvollem Goldgrund aufleuchten. So kommt es, daß die venezianische Tafelmalerei des Quattrocento eigentlich nur eine Imitation der Musivkunst ist.

Jacopo del Fiore und *Michele Giambono* sind als die ersten Vertreter dieses auf die Tafelmalerei projizierten



Michele Giambono, Himmelfahrt der Magdalena. Berlin.



Jacopo del Fiore, Der Löwe des hl. Markus. Venedig, Dogenpalast.

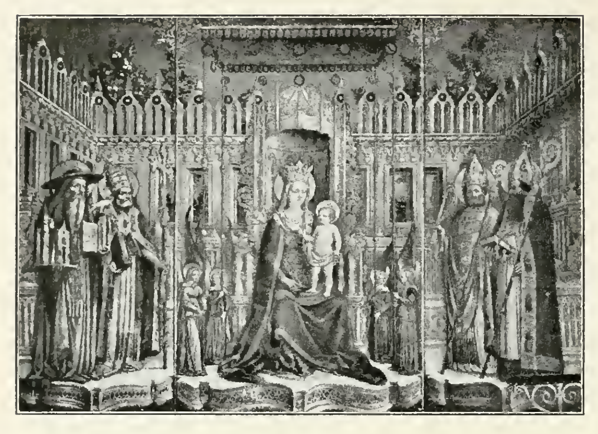
Musivstils zu nennen. Goldstarrende Heilige, hagere, schwerumrissene Gestalten stehen auf ihren Bildern inmitten einer barbarischen Architektur von greller betäubender Pracht. Archimandriten und Patriarchen mit langen weißen Bärten, richterlich streng, heben die goldbekleideten Arme empor, um die im Staube knieende Gemeinde zu segnen. Noch um 1430 lebte in einer Stadt Italiens der kalt erhabene Geist des Byzantinismus, jene fast grauenhafte und doch so gewaltige Kunst, die in ihrer finsteren Starrheit das ganze Machtbewußtsein der alten, großen mittelalterlichen Kirche spiegelt.

In den Bildern des *Antonio Vivarini* beginnt dieses starr Hieratische sich ein wenig zu erweichen. Er war 1440 in Verbindung mit einem *Johannes de Alemannia* getreten, wie es scheint einem Kölner, der auf seiner Wanderung nach Venedig gekommen war. Und aus dem Zusammenarbeiten mit diesem ging eine Reihe ebenso feierlicher wie zarter Bilder hervor. Der Ort, wo in Madonnenbildern der Thron



Jacopo del Fiore, Das Paradies. Venedig, Akademie.

Marias aufgeschlagen ist, hat wie in deutschen Darstellungen den Charakter eines still abgeschiedenen paradiesischen Gartens, in dem bunte Vögelchen nisten. Hatten in den früheren Bildern die Figuren die versteinerten Typen der Musivkunst, so kommt jetzt in ihre Züge mehr psychisches Leben. Auf einem Bild des Museo Poldi Pezzoli in Mailand setzen lächelnde Engel der Maria eine Krone aufs Haupt. Andere spielen auf Geigen und Gitarren. Das Christkind segnet nicht, sondern spielt mit dem Mantel Marias, während von oben gütig



Antonio Vivarini und Johannes de Alemannia, Maria mit Kirchenvätern. Venedig, Akademie.

Gott-Vater herniederblickt. Und nachdem die Künstler anfangs sich auf repräsentierende Heiligenbilder beschränkt hatten, gingen sie später sogar zu erzählenden Darstellungen über. Mehrere Werke, die das Berliner Museum besitzt, zeigen Szenen aus dem Leben der Maria, ihre Geburt, ihren Tempelgang, ihre Vermählung, die Darbringung des Kindes im Tempel und die Anbetung der Könige. Ein weicher, lyrischer Zug geht durch alles. Namentlich das Thema der Anbetung der Könige ist zu einer liebenswürdigen Novelle umgestaltet. Neben starren Heiligen stehen zierliche Pagen, die an ähnliche Figuren des Gentile da Fabriano anklingen. Aber diese kleinen Züge graziöser Anmut und stiller Freundlichkeit kommen immerhin gegenüber der byzantinischen Gesamthaltung der Werke kaum in Betracht. Auf den Luxus strotzenden Goldglanzes hat auch Antonio Vivarini nicht verzichtet. Alle Figuren sind wie Märchenfürsten von Gold und Edelsteinen bedeckt. Plastisch aufgesetzte Goldornamente und altertümliche Rahmen mit steilen gotischen Giebeln, mit Blumen und Ranken-



Antonio Vivarini und Johannes de Alemannia, Maria mit Heiligen. Venedig, S. Zaccaria.

werk vollenden den Eindruck orientalischer Pracht. Man sehe etwa das Triptychon mit der Madonna und den vier Kirchenvätern in der venezianischen Akademie. Kann man etwas Strahlenderes ersinnen? Ein Bau in einer seltsamen halb maurischen Gotik er-



Antonio Vivarini, Anbetung der Könige. Berlin.

hebt sich. In der Mitte steht der mit üppigstem Rankenwerk gezierte Thron. Maria, fast frontal gesehen, sitzt mit einem Buch in der Hand unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin. Schon Cimabue hatte sie als mütterliche Donna umile gegeben. Hier ist sie noch immer die stolze, von ihrem Hofstaat umgebene byzantinische Kaiserin. Statuarisch mächtige Bischofsgestalten in goldstrahlende Mitren gehüllt, mit goldglitzernden Kronen auf dem Haupte und mit goldenen Bischofsstäben in der Hand haben ernst und drohend neben der heiligen Gruppe sich aufgestellt. Es lebt in den Bildern noch das ganze aristokratische Zeremoniell der venezianischen Verfassung, das ganze Festgepränge des byzantinischen Kultus. Auch auf dem Madonnenbild des Museo Poldi



Antonio Vivarini, Maria. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.


Antonio Vivarini, Maria mit Heiligen. Detail. Venedig, Akademie.

Pezzoli hat Maria die Krone, das Christkind den Kreuznimbus. Dicke goldene Ornamente umsäumen ihren Mantel, und von solchen Ornamenten strotzt auch der in schweren massigen Formen gehaltene Thron. Sogar die Berliner Anbetung der Könige glitzert von Gold. Die Nimben, Kronen und Zepter, die Rittermäntel, Waffen, Schmuckstücke und Geräte, ja das Zaumzeug der Pferde und die Sporen der Reiter — alles ist mit goldenen Ornamenten plastisch verziert.

Antonio Vivarini starb 1470. Doch auch mit ihm hat diese Richtung, die in der Imitation musivischer Wirkungen ihr Ziel sah, noch nicht geendet. Selbst der bis 1493 tätige *Carlo Crivelli* scheint eher in die vorgiotteske Zeit, in die Tage Cimabues als in das Quattrocento zu gehören. Die letzte Phase beim Absterben einer alten Kultur pflegt ja immer die zu sein, daß Verfallzeitler auftreten, die mit dem alten Formenschatz ein artistisches Spiel treiben, in den alten Gefühlswogen mit gourmethaftem Schauer plätschern. Die antike Plastik wurde beispielsweise in ihrer letzten Phase manieriert archaistisch. Der Meister, der die Statue der schreitenden Diana des Museums von


Crivelli, Maria. Detail. Mailand, Brera.


Crivelli, Detail aus dem Bild der Krönung der Maria. Mailand, Brera.

Neapel schuf, suchte der Figur künstlich etwas von der primitiven Eckigkeit und dem grimassierenden Lächeln der Ägineten zu geben. Und ein solcher Verfallzeitler, der mit Bewußtsein aus der Kunst des Mittelalters das Zierlichste, Köstlichste auswählte, um daraus seinen bizarren Stil zu formen, war auch Crivelli, der gerade in seiner Manieriertheit denen, die in Galerien nach Leckerbissen suchen, sehr mundet. In dem Huysmansschen Roman „A rebours" findet sich eine Stelle, wie Des Esseintes, der Held der Erzählung, den Panzer einer Schildkröte mit einer Goldglasur überziehen und mit seltenen und kostbaren Steinen einlegen läßt. Dann setzt er sie auf einen orientalischen Teppich und freut sich an dem glitzernden Farbenfleck. Carlo Crivellis Bilder gleichen dieser vergoldeten Schildkröte. Sie wirken widerlich und köstlich, abstoßend und verwirrend zugleich in ihrer funkelnden metallischen Pracht und eisigen krötenhaften Kälte. Wie die Mosaizisten des Mittelalters kann er sich die Malerei nicht vorstellen ohne glänzenden Aufwand reicher Ornamente, die er — Schlüssel und Kronen besonders — in dickem Reliefstil aufsetzt. Wie die Mosaizisten berauscht er seine Augen an dem Schillern der Stoffe, an dem Funkeln der Edelsteine an ganz barbarischer mate-


Crivelli, Maria. Verona.



Crivelli, Maria. Verona.

rieller Pracht. Fast verrückt sind oft die Throne, auf denen Maria sitzt. Auf der Armlehne stehen etwa große Leuchter, die von Sphinxen mit Altweiberköpfen gehalten werden. Marias Kleid ist — beispielsweise auf den Bildern von Verona und Budapest — oft so behandelt, als ob es aus getriebenem Gold bestünde. In ihrem Haar funkelt außer der Krone ein Perlendiadem, an ihrem Hals eine glitzernde Agraffe. Auch das Christkind, das ein buntes Vögelchen an sich drückt oder nach dem Schlüssel des heiligen Petrus greift, trägt Armbänder und Perlenketten. Edelsteine funkeln und gleißen in den dreifachen Kronen der Heiligen. Hochgestickte, reliefartige Gestalten bedecken den breiten Saum ihres Ornates. Eine Ornamentik von betäubendem Reichtum ziert den Rahmen. Doch es genügt ihm nicht, griechische Kirchenstolen, Meßgewänder aus Goldstoff und brokatene Chormäntel aufzuhäufen, die Bischofsstäbe seiner Heiligen und die Kirchenmodelle, die sie halten, mit durchsichtigen Perlen von gläsern scharfem Glanz zu besetzen. Selbst da, wo sie gar nicht hingehören, am Sarkophag Christi, sieht man Teppiche



Crivelli, Maria. Ancona.

und wunderliche Steine, Smaragde und Rubine, Topase und Amethyste in kaltem Glanz, da blaurot, dort meergrün flimmern. Wie die Diamanten liebt er die glitzernden Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, den Zauber schlanker Kelche und Hostiengefäße, Monstranzen aus vergoldetem Kupfer in byzantinischem Stil, da-



Crivelli, Maria mit Heiligen. London, Nationalgalerie.

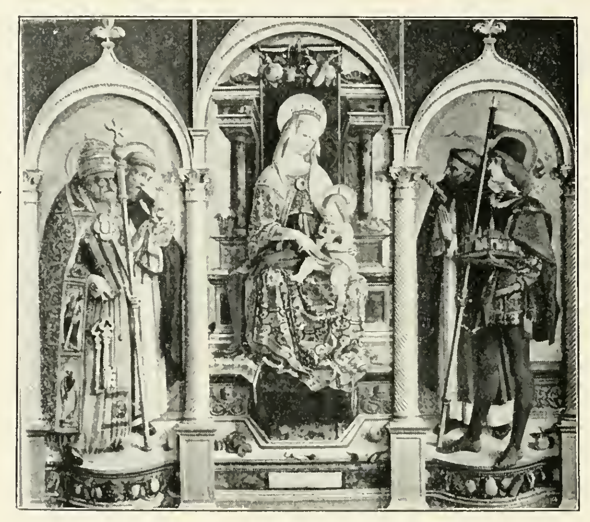


Crivelli, Magdalena. Berlin.

maszierte Messer mit elfenbeinernem, in Perlmutter eingelegtem Griff, kostbare Meßtafeln mit gravierten Ornamenten und alte silberbeschlagene Quartanten. Selbst das bunte Gefieder der Vögel muß beitragen, den Glanz der Bilder zu steigern, Pfauen namentlich, deren Schweif golden und grün, blau und silbern schillert.

Ebenso mittelalterlich wie die barbarische Farbenpracht wirkt die archaisierende Zeichnung. Maria hat das mandelförmig geschlitzte Auge, die gerade Nase und die knochigen Finger, die man aus den

byzantinischen Bildern des Trecento kennt. Steif wie bei Cimabue ist ihre Haltung, blaß und leichenhaft die Farbe ihres Gesichtes. Magere Arme, nackt bis zum Ellenbogen, dürre schmale Hände strecken sich aus den Ärmeln hervor. Während auf anderen Altarwerken der Zeit die Stifter groß inmitten des Hauptbildes knieen, geht Crivelli auf die mittelalterliche Sitte zurück, sie außerhalb der Komposition als Pygmäen anzubringen. Beispiel etwa das Bild des Lateran, auf dem der Stifter, ein Priester, zwerghaft klein vor Maria kniet.



Crivelli, Maria mit Heiligen. Mailand, Brera.

Unvermittelt neben diesen byzantinischen Dingen stehen dann paduanische und umbrische Elemente. Er klingt an Gentile da Fabriano an in der Süßigkeit, die er manchmal seinen Madonnen gibt. Er berührt sich mit den Mystikern des Trecento, wenn er symbolisch — durch eine Angel in der Hand — das Christkind als Menschenfischer kennzeichnet oder in den merkwürdigsten allegorischen Anspielungen sich ergeht. Auf einem seiner Bilder nahen beispielsweise dem Christkind drei Knaben mit Dornenkrone, Lanze, Nägeln und Kreuz, auf der anderen Seite wird von Kindern die Geißelung gemimt und auf der Säule, an der das Christkind steht, sitzt, die Verleugnung des Petrus bedeutend, ein krähender Hahn. Selbst einen niederländischen Zug glaubt man zuweilen zu bemerken in der Art, wie er Kannen und Leuchter, Teller und Gläser, Teppiche und Kissen, Flaschen und

Vasen zu ganzen Stilleben aufbaut. Es waren in venezianischem Besitz ja unzählige niederländische Bilder. Aus ihnen entnahm er die Freude am Minutiösen, an Pfauen und Wachtelhühnern, die er irgendwo anbringt, oder an krausen Teppichmustern, die er mit peinlicher Genauigkeit abzeichnet. Die Anbetung der Hirten läßt er, ganz wie es ein Niederländer getan haben würde, in einem strohgedeckten Bauernhaus spielen. Auf einem Brett stehen Leuchter, Flaschen und Zinnteller. Der steifknochige Hirte, den der Engel hereinführt,



Crivelli, Maria mit Heiligen. Berlin.

könnte aus einem Bilde Cranachs geschnitten sein. Bei seiner Verkündigung blickt man an einer reichen Palastszenerie vorbei in ein trauliches Zimmer. Das Bett ist aufgedeckt. Ein Blumentopf steht im vergitterten Fenster. Flaschen, Bücher, Kästen und Leuchter sind auf dem Wandbrett aufgestellt. Man würde von niederländischer Traulichkeit reden können, wenn nicht gleichzeitig die Freude am Glitzernden, Leuchtenden mitspräche, die er aus der Musivkunst übernahm und die ihn auch veranlaßt, überall auf den Balustraden orientalische Teppiche anzubringen oder Pfauen hinzusetzen, die ihr schillerndes Gefieder zeigen. Paduanisch, an Schiavone und Zoppo anklingend, sind dann wieder seine harten Kindertypen und seine vergrämten alten Frauen. Paduanisch sind die schweren Girlanden aus Äpfeln, Birnen und Gurken, die über den reichen steinernen Thronen



Crivelli, St. Sebastian. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.

hängen, die großen Pfirsiche, Feigen und Orangen, die er dem Christkind in die Hand gibt oder auf dem Boden verstreut. Man betrachte etwa das Mailänder Bild, wo Maria ganz frontal auf dem Throne sitzt, dessen Lehne eine dicke Girlande aus Äpfeln, Feigen und Birnen bildet. Paduanisch wirkt auch das Pathos, das durch seine Darstellungen der Pietà geht. Heulende Megären werfen sich da wild schreiend über den Leichnam Jesu, einen halbverwesten, faulenden Körper, dessen Haut wie Leder über den Rippen hängt. Dicke Tränen laufen über die Backen der Engel. Von krampfhaftem Schmerz sind noch im Tode die Finger und die Züge des Heilandes verzerrt.

Doch gerade in solchen Bildern, wo er pathetisch klagt, zeigt sich desto mehr sein rein artistisches Raffinement. Obwohl er die ganze Skala der Empfindungen von rasendem Schmerz bis zu süßlicher Verzückung durchläuft, bleibt seine Kunst kalt wie Eis. Man sehe in dem Kreuzigungsbild der Brera die grimassierende Maria und den wahnsinnig lamentierenden Johannes, man sehe, mit welch muckerischer Scheinheiligkeit auf manchen anderen Bildern die um den Thron Marias stehenden Bettelmönche ihre Hände zum Gebete falten, man sehe das Sebastianbild des Museo Poldi Pezzoli, auf dem er den Körper des Heiligen derart mit schillernden Pfeilen übersät, daß man an eine gespickte Hasenkeule oder an die buntbebänderten Widerhaken denkt, die bei spanischen Stiergefechten nach den Toros geworfen werden. Mögen seine Heiligen in morbider Grazie ihre Lippen verziehen oder in groteskem Jammer heiße Tränen weinen, seine Werke

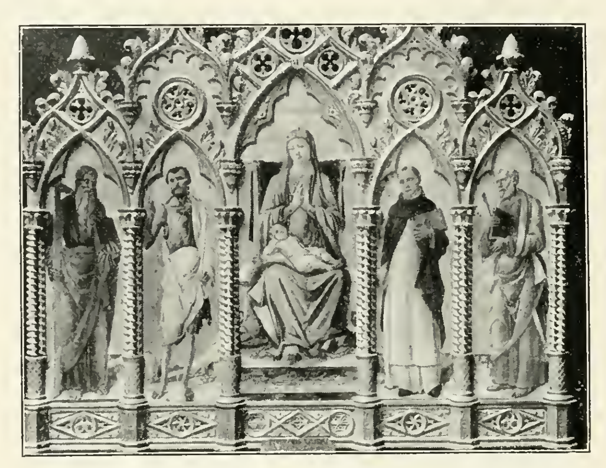
behalten das Juwelenartige, Versteinerte des mittelalterlichen Mosaikstils. Starr, wie ausgegrabene Leichen blicken die Männer drein. Kalt und klar, regungslos tot ist der Blick der Frauen mit ihren stahlblauen Fayenceaugen und ihren blutleeren Lippen. Das Haar scheint gar kein Haar, sondern aus glasierter Terracotta zu sein. Selbst die Tongefäße, die er ringsum anhäuft, und die Landschaften, über die ein so seltsames grünliches Licht sich breitet — wüste, bleiche, durchwühlte Landschaften — verstärken noch die kalte leichenhafte Wirkung. Nur in der koloristischen Verfeinerung, in der raffinierten Art, wie er alte Nuancen aufnimmt und zu neuen Akkorden verbindet, außerdem in der gewundenen Zierlichkeit, mit der seine Frauen ihre blauen, nervösen Hände, ihre dünnen Spinnenfinger ausstrecken und biegen,



Crivelli, Grablegung Christi. Rom, Vatikanische Galerie.

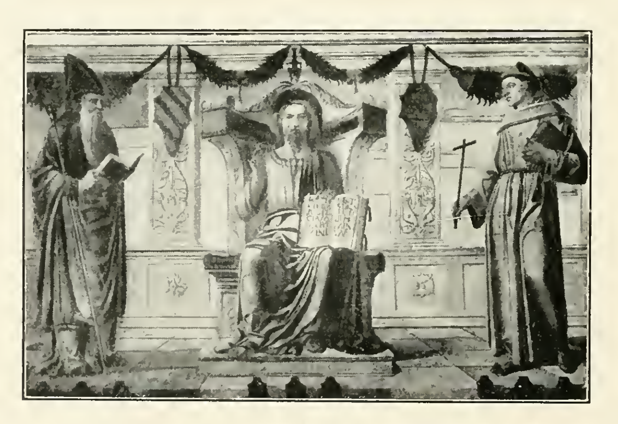
verrät sich der Spätgeborene, für den dieser archaische Stil nicht der natürliche, sondern ein künstlicher war, den er aus bewußter Gourmandise wählte. Mit gesuchtester Grazie streckt Maria den Daumen und Zeigefinger aus, um etwa dem Christkind einen Apfel zu geben oder seinen Fuß zu halten. Auf dem Magdalenenbild in Berlin ist das Haar so stilisiert, daß man an die Schlangen denkt, die den Kopf der Medusa umflattern. Die Augen leuchten in kaltem Emailglanz, die eine Hand hält mit Daumen und Zeigefinger das Gewand, die andere, auf der das Salbgefäß steht, ist flach ausgebreitet, so daß sich die Finger biegen und krümmen, als ob sie gar nicht aus Knochen, sondern aus Kautschuk bestünden. Summa: Es ist eine Kunst, über die der Hautgout der Verwesung sich breitet. Sonst denkt man bei dem Wort Kunstgeschichte an ein Perpetuum mobile. Man verfolgt den Wechsel der Ideale, sieht, daß jede Künstlergeneration etwas anderes anstrebte. Crivelli erinnert daran, von welch unheimlicher Stabilität die Kunst des Mittelalters war. Mit dem, was die modernen Künstler

seiner Epoche erstrebten, haben seine Werke so wenig gemein, wie etwa heute die Werke der Malermönche von Beuron und Monte Cassino mit dem gemein haben, was Degas und Liebermann malen.



Bartolommeo Vivarini, Maria mit Heiligen. Venedig, Akademie.

Die letzten Vertreter der alten Schule von Murano *Bartolommeo* und *Alvise Vivarini,* die bis 1499 und 1503 gelebt haben, wirken zwar ein wenig moderner, da sie vom Gold nicht mehr ganz so ausgiebigen



Bartolommeo Vivarini, S. Markus. Venedig, Akademie.

Gebrauch wie Crivelli machten, doch die hieratische Feierlichkeit des Mittelalters ist über ihre Werke auch noch gebreitet. Starr, in gotischen durch Pilaster getrennten Nischen, also im Sinne musivischer



Bartolommeo Vivarini, Maria mit Heiligen. Detail. Venedig, San Giovanni.



Alvise Vivarini, S. Clara. Venedig, Akademie.

Einzelgestalten, stehen auf den Altarwerken des Bartolommeo Vivarini die Figuren da. Die marmornen Stufenthrone sind mit Engelstatuetten und Steinornamenten, mit Frucht- und Blumengirlanden überreich geschmückt. Hart und asketisch sind die Gestalten der Heiligen, vergrämt oder grimmig ernst ihre Züge, von tiefen Falten durchfurcht die mächtigen Stirnen. Düster und drohend wirkt die Farbe, diese weißen, schwarzen und gelben Draperien, die grell aus goldenem Hintergrund aufleuchten. Er malt etwa in dem Bilde von Santa



Alvise Vivarini, St. Antonius. Venedig, Museo Correr.



Maria Formosa Maria als streng statuarische Gestalt, wie sie in ruhiger, majestätischer Gebärde ihren Mantel über kleine Menschlein breitet, die zu ihren Füßen knieen. Oder er zeigt sie, wie sie die Hände über dem schlafenden Kinde faltet. Oder der heilige Markus sitzt auf dem Altarbild der Akademie ganz frontal feierlich, wie eine Musivgestalt mit der Bibel im Arm auf dem Throne.

Plastische Wucht und fast asketische Einfachheit kennzeichnet auch die Werke Alvises. Auch er hält an der architektonischen Glie-



Bartolommeo Vivarini, St. Markus mit Heiligen. Venedig, Frarikirche.

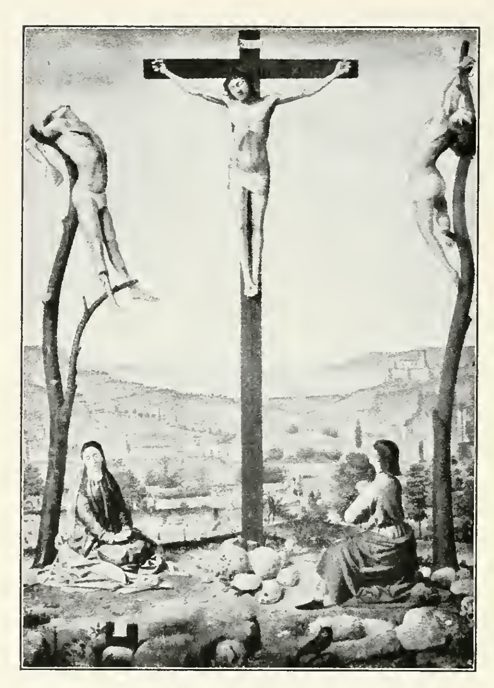
derung der Werke fest. Auch er breitet über seine Gestalten etwas Düsteres, Herbes. Schwarze Mönchskutten sieht man, alte runzlige Gesichter und gefurchte Hände. Besonders sein Bild der heiligen Klara, jene alte Äbtissin, die mit so festem Griff das Kreuz hält, ist von einer Klosterstimmung, daß man an Zurbaran denkt. Sonst sei der Antonius des Museo Correr, die Barbara, die mit so großer Gebärde den Turm hält, und das Altarbild der Akademie genannt, auf dem die Mönche so ernst um den Thron der Maria stehen. Erst am Schlusse seines Lebens bemühte er sich, seinen Bildern etwas sinnig Heiteres zu geben. Engel musizieren. Eine milde Melancholie breitet sich über die Züge Marias. Er war mehr und mehr unter den Einfluß des Mannes gekommen, der unterdessen der führende in Venedig geworden war: unter den Einfluß des Giovanni Bellini.

Bellini und sein Kreis.

Giovanni Bellini entstammte einer Künstlerfamilie. Sein Vater Jacopo Bellini war dem Gentile da Fabriano, der 1419 zusammen mit Pisanello Bilder im Dogenpalast gemalt hatte, nach Florenz gefolgt. Seinem ältesten Sohne hatte er, dem Gentile da Fabriano zu Ehren, den Namen Gentile gegeben. Seine Tochter Nicolosia hatte er mit dem großen Andrea Mantegna verheiratet. Obwohl dieser vier Jahre jünger als Giovanni Bellini war, scheint er doch dessen erster Mentor gewesen zu sein. Darstellungen der Pietà, wie sie in der paduanischen Schule üblich waren, eröffnen das Schaffen Bellinis. Und alle diese Bilder — sowohl das in Rimini wie das der Brera — wirken in ihrer herben Pathetik und zeichnerischen Härte wie Arbeiten eines Paduaners vom Schlage Zoppos. Man beachte namentlich in dem Bilde der Brera den harten, wie holzgeschnitzten Christuskörper und die matronenhafte Maria, die wie im Wahnsinn ihr schmerzerstarrtes Gesicht auf die Wange des Sohnes preßt. Auch in seinen ersten Madonnenbildern sind die Formen von archaischer Härte. Und den harten Figuren entspricht die harte, ganz plastisch gesehene Landschaft. Er enthäutet wie Mantegna die Natur. Konzentrische Wege führen zu starr aufsteigenden nackten Felsen empor.

Da wurde ihm eine wichtige Anregung, vom Plastischen mehr zum Malerischen überzugehen, von anderer Seite gegeben. Der merkwürdige *Antonello da Messina,* der mehrere Jahre in den Niederlanden gearbeitet hatte, war nach Venedig gekommen. Eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit ist dieser Meister nicht gewesen. Wirklich Gutes hat er lediglich als Porträtist geschaffen, besonders in jenem Louvreporträt des sogenannten Condottiere, dessen Auge sich so unvergeßlich dem Betrachter einprägt. In seinen übrigen Werken er-

Über Bellini: Fry, London 1899. — Über Carpaccio: Molmenti, Venedig 1893.



Antonello da Messina, Golgatha. Antwerpen.

scheint er als Eklektiker, der von einem Vorbild zum anderen ging. Erst imitiert er die Niederländer. In dem Antwerpener Kreuzigungsbild malt er beispielsweise eine ganz detailreiche Landschaft; in dem Londoner Hieronymusbild ergeht er sich wie der Meister von Flémalle in der intimen Schilderung der Häuslichkeit. Man blickt in eine Stube. In einem Schrank sieht man Teller und Schreibzeug. Die Bücher des Heiligen sind aufgeschlagen, so daß man imstande ist, den Druck zu lesen. Auch den spiegelnden Marmorfußboden, den Blick durchs Fenster und die Dinge, die er im Vordergrund aufstellt, Rebhühner, Pfauen und Schüsseln, hat er mit niederländischer Detailfreude gemalt. Dann, als diese niederländischen Eindrücke verblaßten, wurde er Italiener. In seinem Berliner Madonnenbild legt er großes Gewicht auf den Rhythmus des nackten Kinderkörpers. Sein Bild der Pietà in Wien ist, wie namentlich die Engel beweisen, unter dem Einfluß des Mantegnaschen Werkes in Kopenhagen entstanden. In seinem Sebastian der Dresdener Galerie gibt er einen großen rhythmisch bewegten Akt. Antike Säulen liegen wie in Bildern des Liberale da Verona am Boden. Kurz, rein formal betrachtet, sind seine Werke ohne Eigenart. Als Persönlichkeit vermochte er den Venezianern



Antonello da Messina, Der sog. Condottiere. Paris, Louvre.

kaum zu imponieren. Was aber imponieren mußte, war seine Technik. Er hatte sich in den niederländischen Ateliers mit den Geheimnissen der Ölmalerei vertraut gemacht und wußte diese Technik sehr geschickt zu handhaben. Alle seine Bilder haben einen weichen emailhaften Glanz der Farbe, wie man ihn in Italien noch nicht erreichte. Gerade in Venedig drängte aber alles zu einer rein malerischen Malerei, denn Venedig ist ja gleichsam das Antwerpen des Nordens. In Binnenstädten, wie Rom und Florenz, sieht man alles in plastischer Schärfe. Deutlich markieren sich in der klaren Luft die Konturen und die Farben. In Venedig dagegen wird alles zur Tonschönheit. Die weiche, von Feuchtigkeit durchtränkte Meerluft, in der die Dinge sich baden, nimmt den Umrissen ihre Schärfe und verwebt die farbigen Kontraste zu tonigen Harmonien. Es ist kein Zufall, daß später die großen Lichtmaler Claude Lorrain und Turner gerade Venedig zu ihrem Standquartier machten. Bisher hatte man diese malerischen Reize, die Venedigs Luft den Dingen verleiht, noch nicht zu erhaschen gewußt, da das technische Instrument dafür fehlte. Mittelst der Öltechnik wurde es möglich. Und daraus erklärt sich, daß



Antonello da Messina, Der hl. Hieronymus. London, Nationalgalerie.



Giovanni Bellini, Christus am Ölberg. London, Nationalgalerie.

seit dem Auftreten Antonellos eine neue Phase für die venezianische Malerei begann.

Verschiedene Bilder lassen verfolgen, wie der Stil Giovanni Bellinis, nachdem er unter dem Einfluß des sizilianischen Niederländers sich der Technik der Ölmalerei zugewandt hatte, ein anderer wurde.



Giovanni Bellini, Klage um den Leichnam Christi.
Mailand, Brera.

In dem Londoner „Gebet am Ölberg“ sieht man noch eine plastisch gegliederte, steinige Ebene im Sinne derer, die er unter dem Einfluß Mantegnas malte. Doch mit der zeichnerischen Sachlichkeit verbindet sich ein malerischer Lichteffekt. Die Landschaft ist weich in das Licht der Abendsonne gebettet, die leise hinter dem Rücken des Berges verschwindet. Und nicht nur die Formen erweichen sich, auch die Empfindungen, vorher grell, werden weich und mild. Handelt es sich um Darstellungen der Pietà, so ist nun alles gedämpft. An die Stelle des lauten Schmerzes tritt stilles Sinnen. Nur noch ein Hauch ganz leiser Melancholie, die aber nie ins Emphatische geht, breitet sich über die Züge der Gestalten. Er malt die beiden Bilder in Berlin, wo das eine Mal Maria und Johannes, das andere Mal zwei trauernde Engel den Leichnam des Erlösers stützen; malt das des Museo Poldi Pezzoli, wo



Giovanni Bellini, Der Christusleichnam, von Engeln gehalten. Berlin.

Jesus in so stiller Ruhe im Sarkophage steht. Und namentlich seine Madonnen lassen verfolgen, wie er vom herb Realistischen nun zu ruhig weihevoller Schönheit gelangt.

Vielleicht kann man ja sagen, daß die herbe Kraft Bartolommeo Vivarinis im Grunde noch würziger war. Bellini verhält sich zu Vivarini wie Murillo zu Zurbaran. Manche Bilder von ihm, und er hat sehr viel gemalt, haben gewisse weiche Retuschen, die ihnen etwas Glattes und Leeres geben, und sind gerade wegen dieser rundlichen



Giovanni Bellini, Der Schmerzensmann. London, Nationalgalerie.

Gefälligkeit zu Lieblingsbildern des reisenden Publikums geworden. Trotzdem. Daß er in den meisten Fällen wundervoll ist, kann man nicht leugnen, und daß er für ein scheinbar engbegrenztes Thema immer neue feine Varianten zu finden wußte, muß man ebenfalls zugeben. Das Christkind steht oder sitzt in Marias Schoße. Oder es schlummert, und sie bewacht mit gefalteten Händen seinen Schlaf. Das ist der Inhalt der Bilder, und sie sind doch alle verschieden. Namentlich als Landschafter findet er immer neue hübsche Nuancen. Man sieht da kleine Kirchen, ländliche Gehöfte und wellige Hügel; sieht Hirten neben ihren Herden rasten und Reiter auf kleinen Feldwegen daher-

kommen. Man kann sich ja die venezianische Landschaft nicht im Sturme denken. Es muß alles lautlos, mild, still und ruhig sein, wenn sie zur Seele sprechen soll. Und dieses still Friedliche, dessen feinster Interpret später Giorgione wurde, gibt auch schon Bellinis Werken ihren bukolischen Zauber.

Zu den kleineren Madonnenbildern kommen seine großen Altarwerke. Hier schlägt er naturgemäß besonders feierliche Töne an. Alle überladene Pracht der Throne ist vermieden. Alles ist groß und



Giovanni Bellini, Madonna. Berlin.

einfach. Entweder hinter Maria ist ein Vorhang aufgespannt, oder der Thron steht in einer Kirchennische, die sich in mächtigem Bogen, oft mit Mosaiken geziert, über den Figuren wölbt. Säulen trennen noch zuweilen, wie auf Vivarinis Bildern, die Heiligen von der Hauptfigur. Doch auch wenn diese architektonische Gliederung vermieden ist, stehen sie ganz ruhig da, keine Konversation, weder mit dem Betrachter noch untereinander, machend. Das große Altarwerk der Frarikirche von 1488, wo Maria ganz frontal, ohne an die Betenden sich zu kehren, geradeaus blickt; das der Kirche San Pietro von Murano, auf dem der Doge Barbarigo vor dem Christkind kniet; das der

Kirche San Giobbe, wo Maria die Hand erhebt und wie staunend emporschaut; das der Kirche San Zaccaria von 1505, auf dem sie niederblickt, gleichsam den Betenden leise Gewährung winkend — sind die weltbekannten Bilder, an die man immer wieder denkt, wenn Bellinis Name genannt wird. Und namentlich das Bild in San Zaccaria zeigt, welchen riesigen Weg er zurücklegte. Diese freie Hochräumigkeit, diese großzügige Einfachheit, diese ruhige Majestät der Gewänder und Gebärden — das ist schon der Stil der Hochrenaissance. Von Mantegna ausgehend, ist er fast zu Fra Bartolommeo gelangt.

Es ist nun sehr schwer, den Stimmungsgehalt dieser Werke in Worte zu fassen. Denn man darf nicht vergessen: Altarwerke dieser



Giovanni Bellini, Maria mit Heiligen. Madrid, Prado.

Art sind damals überall gemalt worden. Auch bei Botticelli und Perugino sieht man Maria von Heiligen umgeben als Donna umile auf dem Throne sitzen. Selbst die musizierenden Engel, die Bellini zu Füßen des Thrones anbringt, kehren ebenso häufig bei Perugino und Raffaellino del Garbo wieder. Der zarte Grundton, das Musikalische, das Stimmungselement ist allen Werken der Zeit gemein. Sucht man den Unterschied anzugeben, so kann man höchstens sagen: Botticelli war ein Sohn des sehr ästhetischen Zeitalters des Lorenzo Magnifico. So erklärt sich das Preziöse, Raffinierte seiner Bilder: wenn etwa kunstvoll geflochtene Laubnischen die Gestalten einrahmen oder Engel mit Lilien sich der heiligen Jungfrau nahen. Er war weiter der Jünger des Savonarola, ein Mann, der, als das epikureische Zeitalter des Magnifico vorübergerauscht war, für die Ideale des Christentums mit dem Eifer



Giovanni Bellini, Maria, das Kind anbetend. Venedig, Akademie.

des Konvertiten kämpfte. Daraus erklären sich die schrillen Töne, die seine letzten Bilder durchzittern. Totenblasse Hände strecken sich aus. Maria blickt angstvoll wie ein scheues Reh, als könne sie die Erinnerung, daß sie im Venusberg war, nicht los werden.

Peruginos Eigenart zeigt sich besonders im landschaftlichen Teil seiner Bilder. Die Gegend, die er malt, ist von lyrischer Armut. Dünne Bäume wachsen auf delikatem, welligem Boden. Es liegt etwas Hilfesuchendes, Haltloses, Zaghaftes in dieser rührend kränklichen Vegetation. Und die Natur gibt dann auch den Menschen etwas von ihrer elegischen Zartheit ab. Sensitiv bis in die Fingerspitzen, spirituell bis zur Krankhaftigkeit schwelgen sie in mystischen Betrachtungen und verzückter Sentimentalität.

Giovanni Bellini war nie im Venusberg. Denn der Geist des Griechentums war in diesen orientalischen Erdwinkel noch nicht gedrungen. Er hatte nie eine Tragödie erlebt. Wie ein langer, schöner, sturmloser Tag floß sein Leben hin. Darum fehlt seinen Bildern das Psychopathische, Zerrissene, nervös Überreizte Botticellis. Ein tiefer, inner-



Giovanni Bellini, Maria mit Heiligen. Venedig, Akademie.



Giovanni Bellini, Thronende Maria mit Heiligen.
Venedig, S. Zaccaria.

licher Friede ist über alles gebreitet.

Von Perugino unterscheidet er sich dadurch, daß ihm auch der äußerliche, oft künstlich gemachte Lyrimus dieses Meisters fehlt. Nie haben seine Heiligen die schmachtende Verzückung, den sentimentalen Augenaufschlag, den man aus den Bildern Peruginos kennt; nie seine Madonnen jenes überirdische Sehnen, jene schwärmerische Hingabe, mit der sie bei dem Umbrer sich zum Kinde neigen. Mit einer Gelassenheit, die an Gleichgültigkeit streift, hält Maria den Knaben im Arm: noch immer die Gottesträgerin, wie die Byzantiner sie malten, oder die Frau aus dem Volke, die mit ihrem Kind an der Kirchtür sitzt, bedürfnislos träumend,



Giovanni Bellini, Maria. Venedig, Akademie.



Giovanni Bellini, Marienaltar. Detail.
Venedig, Akademie.



Schule Bellinis, Segnender Christus. Berlin.

betäubt durch den Glanz der Sonne und die Schwüle des Mittags. Ja, man möchte sagen, im letzten Grunde liegt die Eigenart der Bellinischen Bilder in der spezifischen Kirchenstimmung, die den Betrachter umfängt. Während der Umbrer etwas Ländliches hat, geben Bellinis Madonnen das Gefühl, in einen weiten, hohen Dom zu treten. Und nicht nur dadurch, daß der Thron Marias in einer mächtigen Kirchennische steht, wird diese kirchlich feierliche Stimmung hervorgerufen. Die Gestalten selbst sind wie vom Zauberhauch des Göttlichen umwittert, scheinen selbst das Gefühl zu haben, das noch den Menschen von heute überkommt, wenn er aus dem Lärm, dem Tageslicht der Straße in die heilige Nacht, die tiefe Stille des Gotteshauses tritt. Sie reden nicht, machen keine Bewegung. Ruhig, wie gebannt vom Allerheiligsten stehen sie da, so wie wir stehen, wenn wir, durch die Raumschönheit gebannt, traumverloren in die goldene Nacht des Markusdomes blicken.

In diesen Werken des ehrwürdigen Patriarchen ist zugleich der Stoffkreis der vielen anderen beschrieben, die gleichzeitig mit ihm, teilweise als seine Schüler, in Venedig arbeiteten. Sie behandeln in Altarwerken und breiten Halbfigurenbildern die herkömmlichen Themen: Madonnen mit Stiftern, thronende Marien, wie sie vom Dogen verehrt werden. An die Stelle Marias tritt zuweilen auch die Gestalt eines anderen Heiligen: etwa Markus oder der Asket Johannes, der das Kreuz in die Höhe hält. Alles Laute, Pathetische fehlt. Es lebt noch immer etwas von der Feierlichkeit der Musivkunst in den Werken: namentlich in diesen mächtigen Christusgestalten, die mit der Bibel in der einen Hand, die andere segnend erhoben, ganz frontal gesehen in der Landschaft stehen.

Das ist überhaupt der wesentlichste Unterschied dieser späteren Werke von denen Bellinis, daß in ihnen die Landschaft eine immer größere Bedeutung bekommt. Bellini in seinen großen Altarwerken hatte den Thron Marias in eine Kapelle gestellt. *Cima da Conegliano* setzt ihn ins Freie. Entweder er ist überhaupt in einer freien Landschaft errichtet, oder es erhebt sich darüber ein leichter Kuppelbau, an dessen Säulen vorbei man ins Grüne blickt. Einmal, in einem Wiener

Bilde, verzichtet er auch ganz auf den Thron und läßt Maria auf einem Felsblock unter einem Orangenbaum sitzen. Und welch stiller Friede ist über diese Landschaften gebreitet. Man blickt auf Seen, an deren Ufer Burgen und ländliche Gehöfte sich erheben, auf Berge, die mit alten Kastellen gekrönt sind. Esel und Kühe weiden auf den Triften. Blaue Bergketten schließen den Hintergrund ab. In den Figuren hat er nicht das zart Melancholische Bellinis, aber die Landschaft gibt seinen Bildern einen sehr feinen stimmungsvollen Reiz. Mag er Christus als Salvator mundi, die Anbetung der Könige oder Tobias mit dem



Cima, Der ungläubige Thomas. Venedig, Akademie



Cima, Maria mit Heiligen. Paris, Louvre.

Engel darstellen — immer blickt man auf Bergabhänge und stille Täler mit weidenden Herden hinaus. Er stammte nicht aus Venedig, sondern vom Rande der Alpen, und diese Liebe des Gebirgsbewohners zu seiner Heimat spricht aus seinen Bildern. Das Kastell von Conegliano kehrt gleichsam als Monogramm des Meisters auf fast allen seinen Werken wieder.

Was von Cima gilt, gilt von *Marco Basaiti.* Man wird an seinen Madonnen nicht viel Eigenes finden, doch als Landschafter hat auch er seine Eigenart. Die illyrisch-dalmatinische Küste, woher er


Cima, Tobias. Venedig, Akademie.

stammte, ist ein kahles, felsiges Land, schroff zum Meere abfallend, wild zerklüftet, mit ihren Buchten und steilen Felswänden an die Fjorde Norwegens erinnernd. Diesem wilden Charakter seiner Heimat entsprechen die landschaftlichen Hintergründe seiner Bilder. Sowohl in seinem Hieronymus, wie in dem Gethsemanebild sieht man jene zerklüfteten, wild romantischen Landschaften, wie sie in der Umgebung von Fiume vorkommen. *Andrea Previtali* aus Bergamo überrascht wieder als Landschafter durch einen intim traulichen, beinahe deutschen Zug. Namentlich sein Kreuzigungsbild der venezianischen Akademie läßt



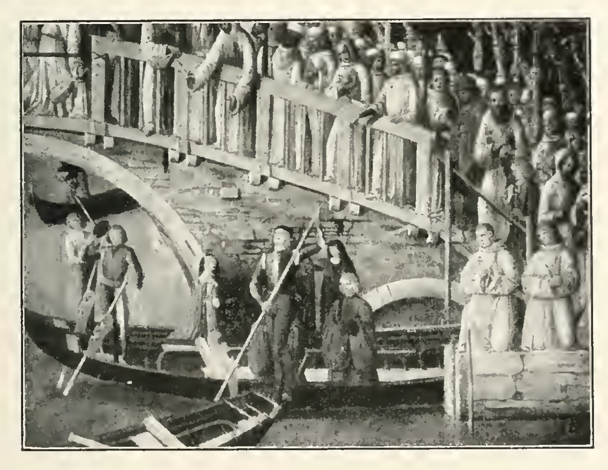
Previtali, Christus am Kreuz. Venedig, Akademie.

in der Art, wie er kleine Figuren in einer Waldlichtung vereinigt, geradezu an Altdorfer denken. Und *Vincenzo Catena,* sonst ziemlich akzentlos, hat in seinem Martyrium der heiligen Christina, das die Kirche Santa Maria Mater Domini schmückt, ebenfalls ein Werk geschaffen, dem die Landschaft — diese weite Ebene mit dem fernschimmernden Meer — einen sehr stimmungsvollen Reiz gibt.



Catena, Martyrium der hl. Christina. Venedig, Santa Maria Mater Domini.

Außer dieser Altarmalerei hat auch eine novellistische Malerei am Schlusse des Jahrhunderts in Venedig geblüht. Um Fresken handelt es sich nicht, denn die feuchte Seeluft würde solche Bilder bald zerstört haben. Immerhin kann man sagen, daß diese novellistische Tafelmalerei das venezianische Pendant zu dem ist, was die Florentiner in den Tagen Gozzolis al fresco schufen. *Gentile Bellini,* der ältere Bruder Giovannis, steht an der Spitze der Gruppe. Er war von Mahomed II., dem Eroberer von Konstantinopel, dorthin berufen worden, um dessen Bildnis zu malen, das heute in der Sammlung Layard gezeigt wird. Dort in Konstantinopel hatte er Gelegenheit gehabt, viel ethnographisch



Gentile Bellini, Detail aus dem Kreuzeswunder. Venedig, Akademie.

Interessantes zu sehen. Er füllte seine Skizzenbücher mit orientalischen Veduten, und in seine Heimat zurückgekehrt, machte er dann die Entdeckung, daß es eigentlich ebenso Interessantes auch in Venedig zu sehen gab. So wurde er der Illustrator der Sitten und Gebräuche Venedigs. Daß es sich in den Bildern, die in der venezianischen Akademie bewahrt werden, um die Geschichte einer Reliquie vom heiligen Kreuze handelt, die bei einem festlichen Umzug ins Meer fiel und von einem Fischer gerettet wurde, ist dem modernen Betrachter ziem-



Gentile Bellini, Das Kreuzeswunder. Venedig, Akademie.

lich gleichgültig. Doch interessant sind ihm die Werke als kulturgeschichtliche Dokumente über das venezianische Leben des Quattrocento. Feierliche Prozessionen ziehen daher. Reichgeschmückte Venezianerinnen, würdevolle Senatoren und braune Söhne des Morgenlandes in bunter, exotischer Tracht bewegen sich auf den Fliesen der Piazzetta. Das ganze Venedig des Quattrocento mit seinen Straßen, Plätzen, Kirchen und Palästen, mit dem farbigen Reiz seiner aus dem Orient und Okzident zusammengeströmten Menschen ist in den Bildern dokumentarisch treu, mit der Genauigkeit des photographischen Apparates überliefert. Selbst wenn er scheinbar nach Alexandria versetzt und



Gentile Bellini, Prozession auf dem Markusplatz. Venedig, Akademie.

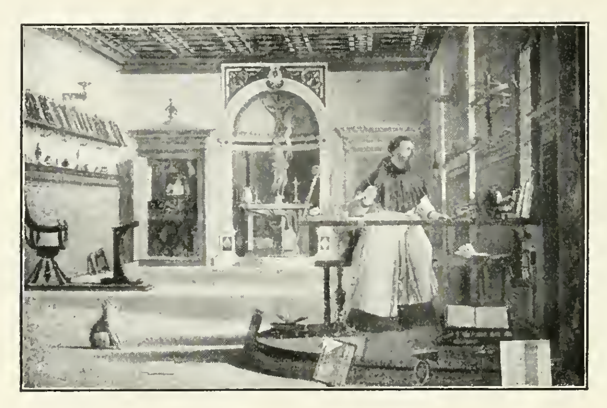
den heiligen Markus verschleierten Orientalinnen und turbantragenden Männern predigen läßt, handelt es sich im Grunde um Venedig. Aus Bauwerken, die er in Venedig sehen konnte, setzt er sich eine orientalische Architektur zusammen und läßt vor dieser Szenerie Menschen in orientalischer Tracht sich bewegen. Wenn man trotz aller Sachlichkeit vor den Bildern nicht recht warm wird, so liegt das daran, daß man den rein künstlerischen Schwung vermißt. Gentile Bellini war ein ziemlich trockner Erzähler. Über das Niveau der gemalten Illustration erheben sich die Bilder nicht. Und was rein künstlerisch aus solchen Themen gemacht werden kann, merkt man um so mehr, wenn man in der venezianischen Akademie von Gentiles Bildern zu denen Carpaccios geht.



Carpaccio, Geburt der Maria. Mailand, Brera.

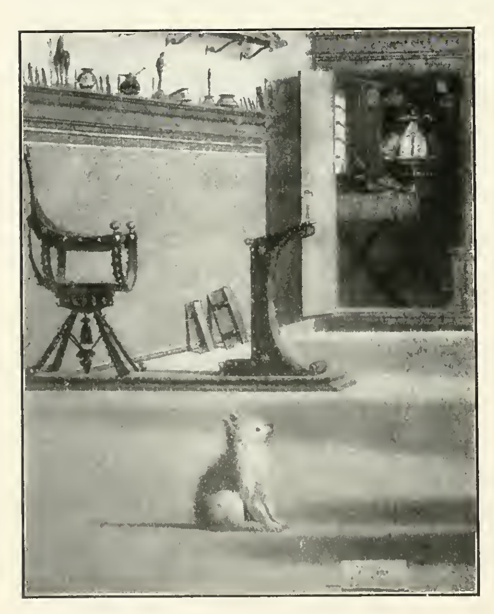
Nächst Gentile gilt *Carpaccio* als der hervorragendste Epiker der Schule: ein frisches Erzählertalent, das aus reichen Baulichkeiten, jugendlichen Mädchenköpfen und schmucken Jünglingsgestalten festlich heitere Novellen zusammensetzte.

Und in der Tat beschreibt man Carpaccios bekanntestes Werk, den Zyklus mit der Legende der heiligen Ursula, mit ähnlichen Worten, wie die Bilder Gentiles. Diplomatischen Audienzen wohnt man bei, blickt auf das Meer, wo Gondeln und reich



Carpaccio, St. Hieronymus. Venedig, S. Giorgio dei Schiavoni.

beflaggte Schiffe sich bewegen, sieht halb klassische, halb orientalische Monumente und davor auf den Terrassen, auf den Treppen eine festlich geschmückte Menge, stolze Senatoren, elegante Jünglinge, schöne Frauen, Musiker, die Fanfaren ertönen lassen, bunte Fahnen, die im Winde flattern. Aus prunkvollen Palästen, malerischen Kostümen, glitzernden Wogen setzt er eine Feenwelt zusammen. Damit ist aber auch gesagt, was ihn von Gentile unterscheidet. Während dieser architektonische Veduten malte, alles trocken mit dem Auge des Illustrators betrachtete, ist Carpaccio der Poet, der die Wirklichkeit mit Märchenzauber umwebt. Während man die Ursulalegende erzählt bekommt, denkt man



Carpaccio, Detail aus St. Hieronymus.

gleichzeitig an alte Ritterromane von schlanken Prinzessinnen und verzauberten Königssöhnen. Etwas von der Frauenseligkeit des Walther von der Vogelweide ist über das entzückende Werk gebreitet.

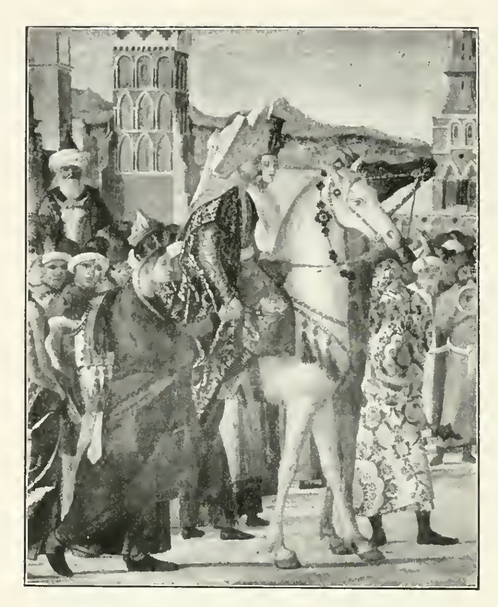


Carpaccio, Zwei Kurtisanen. Venedig, Museo Correr.

Und dieser ritterlich troubadourhafte Zug gibt auch Carpaccios andern Bildern ihren feinen Zauber. Er hat das Verschiedenste gemalt. Man denkt, wenn von ihm gesprochen wird, an den bekannten Engel, der auf dem Bilde der Darbringung des Christkindes im Tempel mit hochübereinandergeschlagenen Beinen zu Füßen des Thrones sitzt und so ganz in sein Gitarrespiel vertieft ist. Man denkt auch an das Hieronymusbild, in dem er so hübsche kunstgewerbliche Sachen anhäufte: einen Bücherschrank mit drehbarem Gestell, wo kunstvolle Miniaturwerke zur Schau liegen, schöne Stühle, schweinslederne Folianten und allerhand Nippsachen. Ein vornehmer Sammler scheint zu sprechen, der diese Mönchsidylle dazu benutzte, um von all den Bronzestatuetten, kunstvollen Gläsern und keramischen Seltenheiten zu berichten, die seine eigene Werkstatt füllten. Aber am meisten bestrickt doch Carpaccio durch das ritterlich Minnesängerhafte seiner Kunst. Es ist kein Zufall, daß Gustave Moreau, der feine Amateur der



Carpaccio, St. Georg. Venedig, S. Giorgio dei Schiavoni.



Carpaccio, Detail aus dem Triumph des hl. Georg.
Venedig, San Giorgio dei Schiavoni.

Primitiven, den heiligen Georg kopiert hat, den Carpaccio in der Kirche San Giorgio de Schiavone malte. Denn in diesem Werke lebt der ganze ritterliche Geist des Mittelalters. Hunderte haben den heiligen Georg gemalt, doch keines ihrer Werke hat diesen romantischen Schimmer. Er ist ganz wundervoll, dieser mädchenhafte Jüngling, der zum Kampfe sich wappnet und dann zart errötend dem dummen Drachen den Kopf abschneidet. Doch nicht nur schöne Jünglinge malte er, die zu Ehren schöner Königstöchter in die Schranken des Turniers sprengen. Er malte die Kurtisanen des Museo Correr, die, auf dem Dach ihres Hauses sitzend, ihr blondgefärbtes Haar in der Sonne trocknen lassen, malte das Bild des Museo Poldi Pezzoli mit Delila und Simson. Und wird man durch die Grazie dieses Werkes nicht an die feinsten Werke der alten Düsseldorfer, an die Werke Führichs und Steinles gemahnt? Simson schläft. Delila, eine zarte Mondscheinprinzessin, legt die Hand auf seine Schulter, und ein zierlicher Page schneidet ihm mit der Schere die Haare ab. Es ist überaus seltsam, daß derartige Werke Carpaccios eine so deutsch-



Carpaccio, Detail aus dem Triumph des hl. Georg.
Venedig, San Giorgio dei Schiavoni.


Mantegna, Simson und Delila.
London, Nationalgalerie.

romantische Märchenstimmung haben.

Und dieser weltliche, weiberselige Geist, der durch die Bilder Carpaccios geht, kommt auch in den Werken anderer zu Wort. Wenn man beispielsweise in der venezianischen Akademie vor das Madonnenbild des *Benedetto Diana* tritt, macht man die überraschende Entdekkung, daß ein neues Frauengeschlecht seinen Einzug in die kirchlichen Bilder hält. Denn diese weiblichen Heiligen, diese Katharina mit den Löckchen, die sich zur Wange herunterkräuseln, diese Magdalena mit dem vollen Busen, der sich scharf unter dem Gewande abzeichnet, haben mit den melancholischen Frauengestalten Bellinis nichts mehr gemein. Keine christliche Weltentsagung, sondern weltliche Sinnlichkeit strahlt ihnen aus den Augen. Der Körper, bisher geächtet, wird frei, schwellende Formen sprengen das zarte Gefäß der Seele. Selbst die Themen werden weltlich. *Francesco Bissolo* malte Madonnenbilder von porzellanener Glätte und eine Verkündigung, die noch ganz archaisch anmutet. Doch in der Wiener Galerie wird von ihm auch ein Toilettenbild bewahrt: eine nackte Venezianerin, die, auf einer Steinbank sitzend, mit Hilfe eines Spiegels ihr blondes Haar ordnet. *Bartolommeo*


Carpaccio, Simsou und Delila. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.



Carpaccio, Die Rückkehr der englischen Gesandten. Aus der Ursulalegende. Venedig, Akademie.

Veneto malte ähnliche Bilder. Nachdem schon Carpaccio in seiner Delila das Thema von der männermordenden Liebe behandelt hatte, tat es Bartolommeo Veneto gleichfalls. Er hat als erster Venezianer ein Salomebild gemalt. Ein schönes Mädchen, das wie Leonardos Belle ferronnière einen glitzernden Edelstein auf der Stirn trägt, blickt lächelnd auf die Schale mit dem Haupt des Johannes. Neben diesem Dresdener Bilde ist auch die Flora des Städelschen Instituts zu nennen, denn sie eröffnet die Reihe jener idealisierten Kurtisanenporträts, an die man so gern denkt, wenn von Tizian und Palma gesprochen wird.



Carpaccio, Detail aus der Rückkehr der englischen Gesandten.

Die Etikette ist mythologisch. Und so verfolgt



Carpaccio, Gondolieri. Detail aus dem Bilde vom Patriarchen von Grado.
Venedig, Akademie.

man denn weiter, wie der Geist des Humanismus allmählich nun auch diesen orientalischen Erdwinkel überflutete. Bisher hatte Venedig nur vereinzelte Antiken gehabt. Man kann fast lediglich hinweisen auf die vier bronzenen Rosse, die, 1204 als Beute aus Konstantinopel gebracht, über der Mittelpforte der Markuskirche aufgestellt worden waren. Jetzt vermachte der Kar-



Carpaccio, Der Traum der hl. Ursula. Venedig, Akademie.

dinal Domenico Grimani seiner Vaterstadt jene Kollektion von Antiken, die noch heute den Hauptbestandteil der Sammlung im Dogenpalast bildet, und gleichzeitig (1485) eröffnete der florentinische



Bart. Veneto, Salome.
Dresden.



Benedetto Diana, Maria mit Heiligen.
Venedig, Akademie.

Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig seine Offizin, aus der jene zierlichen Duodezausgaben der griechischen Idylliker hervorgingen, die man heute in den Zimeliensälen der Bibliotheken bewundert. Die berühmte Academia Graeca, zu der er die Beamten seiner Anstalt vereinte, fühlte sich als Platonische Akademie. Bei den Zusammenkünften sprach man Griechisch, erhob eine Strafe von jedem, der ein italienisches Wort gebrauchte, und benutzte die Strafgelder zur Veranstaltung von Banketten, die an die Soupers à la grecque des 18. Jahrhunderts



Francesco Bissolo, Verkündigung. London,
Sammlung Benson.



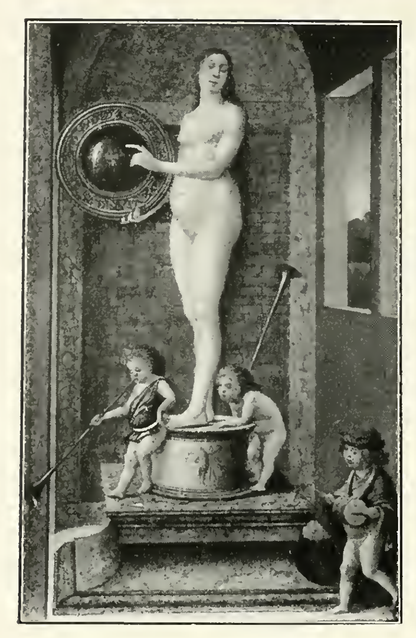
Francesco Bissolo, Toilettenszene. Wien.

mahnen. Die Hypnerotomachia Poliphili, jener träumerische Roman mit den zarten Holzschnitten, ist das erste Denkmal dieser Zeit, als ein Hauch aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen über den orientalischen Boden Venedigs wehte. Und so halten denn auch in der Malerei die Gestalten der griechischen Götterwelt ihren jubelnden Einzug.

Giovanni Bellini, der große Altarmaler, scheint der erste gewesen zu sein, der als Greis auch die Malerei aus dem Dunkel der Kirche in die schöne mythologische Welt hinüberleitete. Man sieht von ihm in der venezianischen Akademie fünf sehr merkwürdige Bildchen. Die Beischriften sind allegorisch, doch die Gedanken sind griechisch. Fortuna, eine geflügelte Sirene mit verbundenen Augen, steht auf Glaskugeln inmitten einer venezianischen Landschaft. Die Wahrheit, ein nacktes, auf einem Postament stehendes Weib, hält einen Spiegel. Bacchus und Mars kommen auf einem von Amoretten gezogenen antiken Wagen daher. Und das schönste der Bildchen, ein Werk von ganz modernem, an Burne-Jones anklingendem Reiz, zeigt eine weißgekleidete Frauengestalt, wohl Venus, in einer Gondel, die in



Giovanni Bellini, Venus. Venedig, Akademie.



Giovanni Bellini, Die Wahrheit.
Venedig, Akademie.

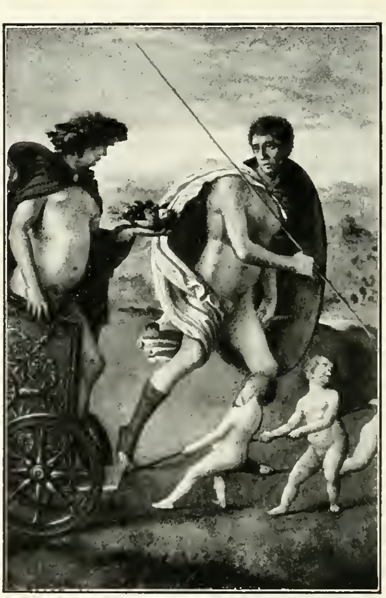


Cima, Midas als Richter zwischen Apollo und Pan.
Parma, Galerie.

traumhaftem Schweigen an Bergen und Tälern vorbei über das Grün der Lagunen gleitet. In der Sammlung Benson in London wird ihm ein Bild zugeschrieben, das Bacchus



Cima, Endymion. Parma, Galerie.



Giovanni Bellini, Bacchns und Mars.
Venedig, Akademie.



Giovanni Bellini, Fortuna. Venedig, Akademie.

als weinlaubbekränzten Knaben in einer Landschaft sitzend darstellt. Und sein letztes, jetzt im Besitze des Herzogs von Northumberland befindliches Bild ist ein Bacchanal: der Götterbote Merkur, der zwischen Nymphen und Satyrn rastet. Auch von den Schülern Bellinis gibt es ähnliche Werke. Vincenzo Catena soll nach Marc Antonio Michiel einen dudelsackspielenden Apoll gemalt haben. Von Cima sieht man in Parma zwei kleine Bilder, die den von Diana belauschten Endymion und Midas als Schiedsrichter zwischen Pan und Apollo darstellen. Jacopo de Barbari, in dessen Stichen so viele antike Themen behandelt sind, ist gleichfalls zu nennen.

Und derartige Bilder deuten an, welche Wandlung im Beginne des 16. Jahrhunderts sich überhaupt in der italienischen Kunst vollzog.

Das endende Quattrocento hatte unter der Führung Savonarolas wieder eine Schwenkung zum Mittelalter gemacht. Doch solche rückwärtsschauende Tendenzen können auf die Dauer die Kunst nicht beherrschen. Totes läßt sich nicht auferwecken, Sterbendes nicht künstlich sich hinpäppeln. Gerade in ihrer psychopathischen Verfeinerung verraten die Werke, daß sie nicht mehr Ausdruck der alten großen, in ihrem Machtbewußtsein unerschütterten Kirche, sondern Ausdruck



Giovanni Bellini, Bacchus. London, Sammlung Benson.

eines anämisch gewordenen Christentums waren. So viele Künstler Savonarola in seinen Bann zog, den Siegeszug des Humanismus aufzuhalten vermochte er nicht. Die Kirche ließ ihn verbrennen. Die Kirche selber ließ denjenigen fallen, der sich zum fanatischsten Herold starrmittelalterlichen Geistes gemacht hatte. Schon diese Tatsache deutet



Unbekannt, Die Hinrichtung des Savonarola. Florenz, San Marco.

die Weiterentwicklung an. Nur wenige Jahre nach der Verbrennung Savonarolas vergingen, da war die Episode vergessen. All dem, was der Bußprediger verfemte, wurde von neuem geopfert. Die Götter Griechenlands, die er in die Verbannung gewiesen hatte, nahmen abermals Besitz von Italien. Der strahlende Genius, der sie im Triumphe zurückführte, war Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci.

Mereschkowski leitet seinen „Roman des *Leonardo da Vinci*" in sehr wirkungsvoller Weise ein. Er führt in den Dom von Florenz, wo im Jahre 1495 Tausende, um den Bußprediger zu hören, sich zusammendrängen. In weißschwarzer Kutte, das Gesicht gelb wie Wachs, besteigt Savonarola die Kanzel, schlägt die Kapuze zurück, legt die Hand auf das Kruzifix, mustert mit seinem Habichtsauge die Gläubigen. Schweigen herrscht, daß jeder das Klopfen seines Herzens hört. Und in diese Grabesstille tönt die Stimme des Dominikaners: Gladius dei super terram cito et velociter. Die Zeichen der Apokalypse erfüllen sich: Seht, schon färbt mit Blut sich der Himmel, Schwefelbäche strömen, Pest, Krieg und Hungersnot gehen dem Tage des Zornes voraus. Fuge, fuge, o Zion, quae habitas apud filiam Babylonis. Ein Hauch des Schreckens geht über die Menschen hin. Heulend, zähneklappernd sinken sie in die Knie. „Misericordia domine, misericordia" schallt es aus tausend Kehlen. Nur einer steht aufrecht. An einen Pfeiler gelehnt, ein Skizzenbuch in der Hand, den Mund von feinem Lächeln umspielt, zeichnet er die Karikatur Savonarolas — Leonardo da Vinci. Und mag



Leonardo da Vinci, Selbstporträt. Windsor-Castle.

Müntz, Paris 1899. Muther, Berlin 1904. Vergl. auch Mereschkowski: Der Roman des Leonardo da Vinci, Leipzig 1901.

auch die Szene kaum historisch sein, denn Leonardo ist während des theokratischen Regiments wohl nicht nach Florenz gekommen, so ist sie doch gut erfunden. Leonardos Kunst ist das Spiegelbild dieses stolzen, kristallklar hellenischen Geistes.

Unser Verhältnis zu den alten Meistern ist im eigentlichen Wortsinn ein „Verhältnis". Sobald man ein neues anbandelt, wird ein früheres abgeschafft. Noch vor 10 Jahren galt alle Liebe dem Botticelli und Perugino. An der melancholischen Schönheit ihrer Bilder begeisterten wir uns. So wollte es die Decadencestimmung, die am Ende alter Jahrhunderte stets in die Welt kommt — jene Stimmung, der Burne-Jones einen so raffiniert elegischen Ausdruck gab. Seit wir die Schwelle eines neuen Jahrhunderts überschritten haben, sind wir nicht mehr müde. Vorwärts, nicht rückwärts schweift der Blick. Da erscheint uns jenes Schwelgen in trostlosen, wehmütig entsagungsvollen Empfindungen, das uns an Botticelli und Perugino, an Borgognone und Francia bestrickte, als unfruchtbare, eines Mannes unwürdige Beschäftigung. Heiterkeit suchen wir, Frohsinn und Jugend. Und da gehört unsere Bewunderung wieder mehr als jemals dem, der damals die Decadencestimmung überwand, der nach einer Zeit weltschmerzlichen Verzichtes den Menschen das Recht auf Sinnlichkeit, auf frohen Lebensgenuß wiedergab — dem Leonardo da Vinci.

Leonardos Schaffen reicht in die 70er Jahre des Quattrocento zurück. Er wurde, nachdem er die Werkstatt des Verrocchio verlassen hatte, 1472 als selbständiger Meister in die Florentiner Malergilde aufgenommen. Zehn Jahre später, als Dreißigjähriger kam er nach Mailand. Nach Vasari hätte er in Florenz eine Laute erfunden, deren Form und Ton dem Lorenzo de' Medici gefielen, und dieser hätte ihn veranlaßt, das Instrument in seinem Namen dem Herzog Lodovico il Moro zu bringen. In dem berühmten Brief, den Leonardo selbst an den Moro schrieb, ist dagegen mehr von den Diensten die Rede, die er als Ingenieur und Festungsbaumeister leisten könne. Nun, jedenfalls paßte er an den glänzenden Hof. Denn er war ein vollendeter Kavalier. Sein ganzes Wesen strahlte, wie Vasari erzählt, eine solche Schönheit aus, daß „die traurigste Seele an seinem Anblick sich freute". Einem Märchenfürsten soll er gleichgesehen haben, wenn er mit seinem langen blonden Bart, dem schwarzen Barett und dem rosaseidenen Mantel, den er so gerne trug, durch die Straßen von Mailand schritt. Er lebte als Grandseigneur, hatte Diener, hielt in seinem Marstall ein Dutzend Pferde. So war er der Mann für eine Zeit, die Kunst nicht nur schaffen, sondern auch leben wollte.

Gelegenheitsarbeiten, die er für den Tag schuf, haben ihn hauptsächlich beschäftigt. Er hatte, wie verschiedene Handzeichnungen in

Windsor zeigen, für die Damen des Hofes Kostüme zu entwerfen und beim Empfang von Gesandten, bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten die Anordnungen zu leiten. Nebenher gingen seine wissenschaftlichen Arbeiten. „Das Verdienstlichste, was ein talentvoller Mensch tun kann," so schreibt er einmal, „ist, sein Talent anderen mitzuteilen." So wurde auf seinen Antrag vom Moro die Academia Leonardi Vinci gegründet. Hier hielt er Vorträge, und viele Manuskripte, die wir noch heute von ihm haben, sind wohl Entwürfe für diese Vorlesungen gewesen. Gleichzeitig war er auf allen Kunstgebieten tätig. Er hat die Befestigung des Kastells von Mailand geleitet, hat im Park des Schlosses einen Pavillon und Bäder für die Herzogin erbaut. Als Plastiker arbeitete er an dem Monument für Francesco Sforza, den großen Gründer der Dynastie, der die Tochter des letzten Visconti geheiratet hatte. Gleichzeitig porträtierte er die verschiedenen Maitressen des Herzogs. Und hatte er seine Kunst als Maler der schönen Sünde beendet, ging er nach der Dominikanerkirche Santa Maria delle Grazie hinüber, um dort am Abendmahl zu schaffen, das er 1497 vollendete.

Um diese Zeit begannen in Mailand jene Kämpfe, die schließlich damit endeten, daß das Herzogtum in die Hände der Franzosen kam. Leonardo verließ also die Stadt, und ein unruhiges Wanderleben nahm für ihn den Anfang. Zunächst weilte er eine Zeitlang in Mantua bei Isabella von Este. Dann, im Frühling 1500 ging er nach Venedig. Hierauf trat er als Kriegsingenieur in den Dienst des Cesare Borgia, für den er die Städte der Romagna befestigte. Und mit diesem blieb er auch noch verbunden, als er für die nächsten Jahre 1502—1506 seinen Aufenthalt wieder in der Arnostadt nahm. Schließlich — nachdem er abermals in Mailand, auch in Rom und Parma gewesen war — nahm er 1515 einen Antrag des französischen Königs Franz I. an, gegen ein Jahresgehalt von 700 Talern (30 000 Mark unseres Geldes) nach Frankreich überzusiedeln. Die Stadt, wo er leben sollte, war Amboise, der Lieblingsaufenthalt des jungen Königs. Francesco Melzi, sein Schüler, begleitete ihn und bezog mit ihm das Landhaus Cloux, am Ausgang der Stadt, in nächster Nähe des Schlosses. Dort ist Leonardo am 2. Mai 1519 gestorben, und Melzi meldete der Familie in Florenz den Tod mit den Worten: „Jeder betrauert mit mir das Hinscheiden eines Mannes, wie ihn zum zweitenmal zu schaffen die Natur nicht die Kraft hat."

Was hat er als Maler der Welt bedeutet? Um die Antwort wenigstens auf diese Frage zu finden, muß man die Werke des Meisters der Reihe nach durchgehen und sich klarzumachen suchen, was sie an Empfindungsqualitäten, an Formen — und Farbengedanken Neues ent-



Leonardo da Vinci, Engel aus der Taufe Christi des Verrocchio. Florenz, Akademie.



Leonardo da Vinci, Hieronymus. Rom, Vatikanische Galerie.

halten. Von einem Bilde des Verrocchio, der Taufe Christi, die in der Florentiner Akademie hängt, ist der Ausgang zu nehmen. Vasari berichtet, daß in diesem Werk der rechts kniende Engel, der die Kleider des Heilandes hält, von Leonardo gemalt sei. Er würde also die Grundnote, die durch sein ganzes Schaffen klingt, gleich anfangs gehabt haben, denn schon diese Gestalt strömt jenen seltsamen Duft von Schönheit und Grazie aus, der über alle seine Figuren sich breitet. Bei den nächsten Werken, der Verkündigung des Louvre, der Auferstehung in Berlin und dem Hieronymus der vatikanischen Galerie, hat man auf formale Dinge zu achten. In dem Verkündigungsbild ist der Mantel Marias in fast gezwungener Weise so gelegt, daß sich ganz breite fließende Falten ergeben. In dem Auferstehungsbilde



Leonardo da Vinci, Die Auferstehung Christi. Berlin.

sind die zwei jugendlichen Heiligen, die in schwärmerischer Verzückung zu dem Auferstandenen emporblicken, so geordnet, daß ihre Rückenlinien mit der Christusfigur ein gleichschenkliges Dreieck bilden. Hieronymus kniet so und bewegt den Arm in einer Weise, daß



Leonardo da Vinci, La belle Ferronnière. Paris, Louvre.



Leonardo da Vinci, Bildnis einer mailändischen Prinzessin. Mailand, Ambrosiana.

die ganze Silhouette der Figur nicht geradlinig eckig, sondern wellig ist. Das Damenporträt der Liechtensteingalerie hat nichts mehr von der Melancholie, die über die Mädchenköpfe Botticellis sich breitete, sondern es liegt ein seltsam exotischer Zauber in diesem bleichen Kopf, der von dem Dunkel der Bambushecke so apart sich abhebt.

Auf diese Florentiner Jugendbilder folgen die in Mailand ge-



Leonardo da Vinci, Damenporträt. Wien, Galerie Liechtenstein.



Leonardo da Vinci, Verkündigung. Florenz, Uffizien.


Fra Angelico, Abendmahl. Florenz, S. Marco.

malten. In dem Porträt einer mailändischen Prinzessin, das in der Ambrosiana bewahrt wird, hat er mit feiner Gourmandise auf jene Profilstellung zurückgegriffen, die in den Tagen Pisanellos beliebt war, aber in den zart verschleierten Blick und die fein geschwungenen Lippen einen geheimnisvollen sinnlich betörenden Reiz gelegt. Das Thema des Abendmahles wurde vor Leonardo auf zweierlei Art behandelt. Entweder man malte, wie Christus an die Jünger herantritt und ihnen die Hostie reicht; oder man schilderte, wie sie beim Abendessen sitzen. In beiden Fällen war eine einheitliche Handlung nicht möglich. Denn im ersten Fall — dafür bieten die Werke Duccios, des Justus von Gent und des Fiesole Beispiele — sind nur Christus und ein Jünger an der Handlung beteiligt, während die anderen untätig zusehen. Der Heiland geht an der Tafel entlang. Die Apostel, stehend oder knieend, erwarten ihn. Im zweiten Fall ist ebenfalls jeder mit sich oder seinem Nebenmann beschäftigt, ohne daß ein gemeinsamer Gedanke sie verbindet. Einer schenkt sich zu trinken ein, einer ißt, ein dritter spricht mit seinem Nachbar. So sieht man es in dem berühmten Werke des Castagno, ferner in dem Bilde, das Ghirlandajo 1480 für das Refektorium von Ognissanti malte, auch in dem umbrischen Fresko von Sant Onofrio, das bald dem Pinturicchio, bald dem Gerino da Pistoja oder dem jungen Raffael zugewiesen wird. Leonardo in genialer Inspiration nahm das Wort Jesu: „Einer unter euch wird mich verraten“ zum Leitmotiv, und sofort war die Einheitlichkeit der Handlung da. Denn es war nun zu zeigen, wie die Worte


Ghirlandajo, Abendmahl. Florenz, Ognissanti.

des Heilandes auf die zwölf Männer wirken. Zorn, Abscheu, ängstliches Fragen, unschuldvolles Beteuern, Schrecken, Wißbegierde, Entrüstung — alle Nuancen von Gemütsbewegung spiegeln sich in den Köpfen der Jünger. Und nicht in den Köpfen allein. Der ganze Körper nimmt an der Bewegung teil. Einer hat sich erhoben, einer fährt zornig zurück, einer erhebt die Hand zum Schwure, ein anderer legt sie beteuernd aufs Herz. Ebenso neu wie die Auffassung ist die Anordnung. Noch bei dem Abendmahl von Sant Onofrio war im Sinne der Gotik alles in einzelne Zwickel gegliedert. Die gerade sitzenden Figuren korrespondieren mit den gerade aufsteigenden Pilastern des Hintergrundes. Bei Leonardo tritt als Kompositionsfaktor an die Stelle des Winkels der Kreis. Über dem Fenster, vor dem Christus sitzt, wölbt sich ein Rundbogen, und auch bei der An-



Leonardo da Vinci, Abendmahl. Mailand, Santa Maria delle Grazie.

ordnung der Köpfe ist die Isokephalie vermieden. Indem er die Figuren zu je dreien ordnet, einige sich erheben, andere sich niederbeugen läßt, bekommt das Ganze die Form einer Wellenlinie: als ginge von Jesus eine Meereswoge aus mit sich hebenden und sich senkenden Wellen. Selbst das Beiwerk ist in diesem Sinne gewählt. Während bei Ghirlandajo auf dem Tische schlanke hochaufsteigende Fiaschetti stehen, sieht man hier nur Rundes: bauchige Glaskrüge, Teller, Schüsseln und Brote. Das Runde tritt dem Geraden, das Weiche dem Eckigen gegenüber. Nach Weichheit hat er auch in der farbigen Haltung gestrebt. Es liegt im Wesen der Freskomalerei, daß sie nur große dekorative Wirkungen erstrebt und gestattet. Einfache Farbenkomplexe werden durch mächtige Linien auseinandergehalten. Leonardo dachte zu malerisch, als daß er mit so einfacher, rein linienausfüllender Koloristik sich hätte begnügen können. Er malte in Öl auf die Mauer, um das Ganze langsamer durchbilden zu können und feinere Übergänge zu erzielen. Das hatte die schlimme Folge, daß



Leonardo da Vinci, Felsgrottenjungfrau.
Paris, Louvre.

die Farben frühzeitig bleichten. Immerhin lassen die alten Kupferstiche noch ahnen, von welch feinem grauen Licht der Raum durchrieselt war und wie weich von der Luft sich die Gestalten abhoben.

Bei der Felsgrottenmadonna erkennt man die koloristischen Ziele Leonardos noch deutlicher. Hier klingen alle Feinheiten seiner Kunst zu einem vollen Akkord zusammen. Das Werk verhält sich zu anderen Madonnenbildern der Epoche ganz ebenso, wie die Dame der Liechtensteingalerie zu dem Frankfurter Mädchenkopf Botticellis. Das heißt mit anderen Worten: für Perugino, Botticelli und Bellini war, so verschieden sie in ihren Madonnenbildern sind, stets das Evangelium des Duldens, der christlichen Weltentsagung maßgebend. In schmerzvoll schwermütiger Frömmigkeit, bestimmt, als unaufgegangene Knospe zu verkümmern, starrt Maria vor sich hin. Keine Lebensfreude, kein Sonnenschein, keine Hoffnung. Blaß und bebend die Lippen, ein müder, resignierter Zug um den Mund. Auch in den Augen des Christkindes dämmert ein Geheimnis: kein frohes, lachendes Kind, sondern der Heiland der Welt, der in einer düsteren Inspiration aufblickt. Dem Werk Leonardos dagegen fehlt jede kirchliche Stimmung. Kein Schmerz, kein ahnungsvolles Weh umflort Marias Augen. Ja, ist sie überhaupt eine Maria? Ist sie eine Nixe, eine Sylphide, eine betörende Lorelei? Man sieht — unendlich verfeinert — wieder jene Köpfe, die man aus der „Taufe“ des Verrocchio und der Verkündigung der Uffizien kennt: ein junges Weib, das sich selig zu ihrem Kinde neigt, einen backfischhaft zarten Engel, der mit weichem, sinnlichem Auge traumverloren aus dem Bilde herausblickt; zwei Kinder, die gar keine Kinder, sondern Amoretten, Cherubime sind. Das Ganze ist wie das Berliner Auferstehungsbild streng pyramidal geordnet. Um alle Einzelheiten dem gleichschenkligen Dreieck einzuschreiben, hat Leonardo dem Mantel Marias eine fast unmögliche Linie gegeben. Doch diese Linienkomposition ist gleichzeitig durch eine

Lichtkomposition zersetzt. Gegen alle Härten der Form empfindlich, war Leonardo auch empfindlich gegen hartes Licht und suchte deshalb nach einer Örtlichkeit, wohin das Tageslicht nur weich, nur in ganz mildem, abgedämpftem Glanze dringt. So kam er auf das Motiv der Felsgrotte. Durch die Felsöffnung links oben fällt das Licht herein, wie ein weicher Akkord das traumhaft schöne Stück Welt durchrieselnd.

Dann, als er 1502—1506 wieder in Florenz sich niedergelassen hatte, beauftragte ihn Francesco del Giocondo, das Porträt der Mona Lisa zu malen, der schönen Neapolitanerin, die er 1495 in dritter Ehe geheiratet hatte. Filippino Lippi überließ ihm den Auftrag, für die Serviten der Santa Annunziata das Bild der heiligen Anna zu malen, und der Rat berief ihn, zusammen mit Michelangelo an der Dekoration des Palazzo Vecchio teilzunehmen. Im großen Ratssaal, den heute die Fresken Vasaris schmücken, schilderte Michelangelo, wie Florentiner Soldaten beim Baden im Arno von den Pisaner Feinden überrascht werden, während Leonardo die Schlacht darstellte, die im Jahre 1444 bei Anghiari zwischen Arezzo und Borgo San Sepolcro die Florentiner den Mailändern lieferten.

Bei der heiligen Anna hat er ähnliche Probleme wie bei der Felsgrottenmadonna, nur in anderem Sinne gelöst. Die Früheren hatten das Thema auf zweierlei Art behandelt. Einige Meister, wie Hans Fries, der ältere Holbein und Girolamo dai Libri, ließen Anna neben Maria sitzen und stellten zwischen beide das Kind. Andere, wie Jakob Cornelisz in seinem Berliner Bilde, zeigten im eigentlichen Wortsinn die „heilige Anna selbdritt", das heißt, sie stellten sie dar, wie sie im Arm das kleine Figürchen Marias hält, auf dem das noch kleinere des Christkindes sitzt. Leonardo wählte aus kompositionellen Gründen ebenfalls dieses alte Motiv. Doch wie er in seinem Abendmahl von der Befolgung des Bibeltextes absah, daß Johannes „an der Brust des Heilandes liegen" müsse, — was die Früheren dazu geführt hatte, ihn in miniaturhafter Verkleinerung zu geben —, hat er auch beim St.-Annenbild sich nicht an die unmöglichen Größenverhältnisse gekehrt. Er setzt Maria groß auf den Schoß der Anna und läßt sie zum Christkind sich herabbeugen, das ein Lämmchen besteigen will. Das ermöglichte ihm wieder eine streng geschlossene Komposition. Die ganze Gruppe wirkt, als sei sie von einem Bildhauer aus einem Marmorblock herausgehauen. Und wie er in der Anordnung von allen früheren Werken abweicht, so nahm er auch auf das Altersverhältnis der Figuren keine Rücksicht. Bei allen Früheren ist Anna — dem biblischen Text gemäß — eine gute Großmutter, die oft recht familiär mit ihrem Enkelkind scherzt. Leonardo hat das Alter nicht

geliebt. Welke Haut mit Falten und Runzeln zu malen, kann er sich nicht entschließen. So macht er auch Anna zu einer Frau von strahlender Schönheit. Man denkt an die Horazische Ode: O matre pulchra filia pulchrior. Die Typen des Felsgrottenbildes sind hier noch geheimnisvoller, noch sphinxhafter geworden. Und auch in der Beleuchtung



Francia, Die hl. Anna.
London, Nationalgalerie.



Jakob Cornelisz, Die hl. Anna. Berlin.

hat er wieder Neues versucht. In der Felsgrottenmadonna hatte er die dunkle Dolomitenlandschaft dazu verwendet, bleiche Gesichter und bleiche Hände sich in mildem Glanz von zartem Helldunkel lösen zu lassen. Hier heben die Gestalten luftig und weich von zitternd heller Atmosphäre sich ab. Nur zart gebrochene rötliche und bläuliche Töne herrschen vor. Über ein wonnevolles Stück Welt blickt man auf Berge, die, in Duft zerfließend, leicht wie Wolken vom Firmament sich absetzen.

Über die koloristischen Probleme, die er bei der Anghiarischlacht sich stellte, lassen sich selbstverständlich nur Vermutungen äußern. Denn das Werk wurde bekanntlich nicht vollendet. Die einzige Kunde davon gibt uns eine Skizze, die Rubens 100 Jahre später nach dem damals noch erhaltenen Karton zeichnete und von Edelinck stechen

ließ. Leonardo hat in seinem Malerbuch ausführlich über das Licht geschrieben, das durch Rauch, Staub und trübe gewitterschwangere Wolken bricht. Eine solche Atmosphäre von Pulverdampf und Staub mag er in der Anghiarischlacht beabsichtigt haben. Doch davon gibt



Leonardo da Vinci, Detail aus dem Florentiner Schlachtenbild.
Stich des Edelinck nach der Zeichnung von Rubens im Louvre, Paris.

natürlich die Nachzeichnung nicht den geringsten Begriff. Höchstens über die Komposition des Bildes kann sie unterrichten. Man sieht abermals, mit welcher Sicherheit Leonardo alles einzelne einem straff gegliederten Rhythmus einordnete. Menschen und Pferde kämpfen,



Deutscher Meister vom Beginn des 16. Jahrh.,
Die hl. Anna. Wien.



Leonardo da Vinci, Die hl. Anna.
Paris, Louvre.

alles wogt durcheinander in unentwirrbarem Knäuel. Trotzdem herrscht in diesem Durcheinander eine wunderbar organische Harmonie. Das Ganze hat einen halbkreisförmigen Umriß, dessen Spitze die gekreuzten Vorderbeine der sich bäumenden Pferde bilden.

Ganz ähnlich wie sich das Schlachtenbild zu den älteren Werken des Uccello und Piero della Francesca verhält, verhält sich die Anbetung der Könige zu den Bildern des Gentile da Fabriano und des



Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige.
Florenz, Uffizien.

Gozzoli. Diese hatten das Thema im Sinne eines langen Frieses gestaltet. Maria sitzt an einem Ende des Bildes, und die Könige mit ihrem Gefolge schreiten von der anderen Seite auf sie zu. Diese reliefartige Profilkomposition macht Leonardo wieder zu einer geschlossenen Gruppe. Maria, nicht von der Seite, sondern frontal gesehen, nimmt den Mittelpunkt ein. Ihr Kopf bezeichnet die Spitze einer Pyramide, deren Seitenlinien durch die vorgebeugten Rücken der anbetenden Könige gebildet werden. Die übrigen Figuren lösen dann diese starre Symmetrie in ein geistreiches Wellenspiel sich ergänzender und kontrastierender Linien auf. Ebenso neu wie die geschlossene Anordnung ist das einheitliche dramatische Leben, das die ganze Szene



Leonardo da Vinci, Mona Lisa.
Paris, Louvre.

durchwogt. In den älteren Bildern sah man außer den anbetenden Königen eine reiche gleichgültige „Assistenz". Bei Leonardo dagegen ist alles in Bewegung. Alle nehmen teil an dem Vorgang, drängen sich heran, fragen, staunen, recken die Köpfe empor, erheben die Hände.

Die Mona Lisa bedeutet den Abschluß dessen, was er als Porträtist erstrebte. Die italienische Bildnismalerei hatte sich bekanntlich aus der Medaille heraus entwickelt. So erklärt sich die starre Profilstellung, die Meister wie Pisanello, Domenico Veneziano und Piero della Francesca für ihre Damenbildnisse wählten. Plastisch herausziseliert sind die Umrisse. Die Werke sollten das Harte, Metallische schöner Schaumünzen haben. In Botticellis Tagen begann dann ein Hauch sinnender Träumerei die starren Köpfe zu beseelen. Doch es blieb eine ele-



Francia, Anbetung der Könige. Dresden.

gische Grazie. Obwohl die Frauen die hübschen Moden ihres Zeitalters tragen, haben die Köpfe etwas Klösterliches, Schämiges. Kirchenstimmung, die mystische Schönheit des Mittelalters ist über die blassen, mageren Züge gebreitet. Leonardo hatte schon dem Damenporträt der Liechtensteingalerie einen dämonischen Reiz gegeben, hatte in dem Bildnis der Ambrosiana einen Hymnus auf ver-

führerische Grazie gedichtet. Und in der Mona Lisa schuf er nun ein Werk, das den Geist wie ein ewiges Rätsel reizt. Daß er, indem er die Hände breit auf der Taille aufruhen ließ, auch hier der Komposition die Pyramidenform gab und daß er an die Stelle der hart gezeichneten Umrisse ein weiches alle Übergänge verwebendes Halbdunkel setzte — das ist nicht zu betonen. Was den Betrachter namentlich bannt, ist der dämonische Zauber dieses Lächelns. Hunderte von Dichtern und Schriftstellern haben über dieses Weib geschrieben, das bald verführerisch uns anzulächeln, bald kalt und seelenlos ins Leere zu starren scheint, und niemand hat ihr Lächeln enträtselt, niemand ihre Gedanken gedeutet. Alles, auch die Landschaft ist geheimnisvoll, traumhaft wie in gewitterschwüler Sinnlichkeit zitternd.



Leonardo da Vinci, Johannes oder Bacchus. Paris, Louvre.

In seiner letzten Mailänder Zeit dürfte dann noch der Johannes des Louvre entstanden sein. Und wie unerhört neu auch dieses Bild war, fühlt man um so mehr, wenn man sich der älteren Darstellungen dieses Heiligen entsinnt. Das ganze Quattrocento hindurch war Johannes ein wilder Wüstenmensch, der sich in Kamelfelle kleidete und von Heuschrecken lebte. Bald war er fanatisch wie bei Roger van der Weyden und Cossa, bald mild und beschaulich wie bei Memling. Doch stets blieb er der Wüstenmensch. Und was tut Leonardo? Von dem geheimnisvollen Dunkel einer Grotte hebt der strahlende Leib eines jungen Gottes sich ab. Das Gesicht bleich, die Brüste fast weiblich. Die Gebärde der rechten Hand ist zwar die des Praecursor domini, doch auf dem Kopf hat er einen Kranz von Weinlaub, in der anderen Hand einen Thyrsusstab. Aus dem Heuschreckenesser der Bibel hat Leonardo einen Bacchus, einen Apollino gemacht, der, ein rätselhaftes Lächeln auf den Lippen, die weichen Schenkel übereinandergeschlagen, uns mit sinnbetörendem Auge anblickt.

Zu den Bildern treten noch ergänzend die Zeichnungen. Leonardo hat auch als Zeichner nichts mit den Primitiven gemein. Diese

arbeiteten mit spitzen scharfen Linien, die ornamental alles einzelne umgrenzen. Bei Leonardo gibt es keine Linien, nur Formen. Ganz unmerklich, ganz unbestimmt sind die Übergänge. Inhaltlich um-



Leonardo da Vinci, Zeichnung.
Windsor-Castle.



Leonardo da Vinci, Zeichnung.
Windsor-Castle.



Leonardo da Vinci, Zeichnung.
Florenz, Uffizien.



Leonardo da Vinci, Zeichnung.
Mailand, Ambrosiana.

fassen die Blätter das Verschiedenste. Namentlich den Draperien hat er zeitlebens ein besonderes Studium gewidmet. Nach antiker Einfachheit, rät er im Malerbuch, müsse man streben, an die Stelle des Knittrigen müsse das Fließende treten. Und wie in diesen Studien die Gewänder gezeichnet sind, wie die Falten rieseln, aneinander-

stoßen, sich schüchtern zurückbiegen und leise weiter wallen, das sind Linienmelodien von unbeschreiblichem Zauber. Außerdem beschäftigt ihn die Anwendung des Haares. Schon Ghirlandajo in seinen Bildnissen junger Mädchen hatte sehr hübsch das Haar gemalt, das in feinen Schlangenwindungen die Schläfen umspielt. Doch für Leonardo war das Frauenhaar eine Quelle immer neuer Begeisterung. Wie es in weicher Linie um die Stirn sich ringelt oder wie es flattert und wogt, wurde er nicht müde zu zeichnen. Weiter die Hände. Verrocchio, Crivelli und Botticelli waren auch auf diesem Gebiete vorausgegangen. Sie hatten den Handbewegungen eine graziöse Zierlichkeit gegeben, hatten Finger gezeichnet, die wie die Äste eines Baumes sich krümmen. Doch erst bei Leonardo bekommt die Hand, die vorher knochig und hart war, ein weiches, sinnlich vibrierendes Leben. Desgleichen hat er den Zauber üppiger, schön geschwungener Lippen und den Reiz delikat geformter Schultern mit einer Kennerschaft sondergleichen gefeiert.



Leonardo da Vinci, Studie für die Felsgrottenjungfrau. Chatsworth.

Und resümieren wir, so läßt sich über die Stellung, die Leonardo in der italienischen Kunstgeschichte einnimmt, wohl folgendes sagen: Was die Komposition anlangt, so setzt er an die Stelle des geradlinig Eckigen die Wellenlinie. Das heiß mit anderen Worten: Alle Gestalten auf den Bildern der Primitiven sind lang und schlank. Sind mehrere vereinigt, so zerfallen die Bilder dermaßen in lotrechte Streifen, als ob unsichtbare Pilaster die Figuren trennten. Die Arme liegen entweder am Körper an, oder sie erheben sich lotrecht in die Höhe. Die Bäume des Hintergrundes haben keine runden Kronen, sondern sie steigen obeliskenhaft auf. Andere spitze, dünne, gerade aufsteigende oder lotrecht gesenkte Dinge müssen die vertikale Wirkung steigern und bilden scharfe rechte Winkel zu den liegenden Figuren, bei denen gleichfalls jeder wellige Schwung ängstlich vermieden ist. Leonardos Bilder dagegen bauen sich in Wellenlinien auf. Man sieht keine Winkel mehr, man sieht nur Kreise, Bogen und Kurven. Die Körper runden sich; sie stehen und sitzen so, daß sich wellige Linien ergeben. Nur noch runde Dinge, Schüsseln, weiche Kissen, ge-

schweifte Krüge werden als Beiwerk verwendet. Selbst der Umstand, daß er bei seinen Bildnissen meist Enfacestellung wählte, ist so zu erklären. Denn bei der Profilstellung, die das 15. Jahrhundert bevorzugte, handelt es sich um scharfmarkierte, eckige Linien, während bei der Enfacestellung die weiche Kreisform des Kopfes akzentuiert wird.

An die Stelle des Harten setzte er das Weiche aber auch in der Farbe. Die Künstler des frühen Quattrocento hatten in ihrer Freude am glitzernden Glanz der Welt jedem Ding die ihm eigenen bunten, vollen Farben gegeben. An Abtönung dachten sie nicht. Alles funkelt und leuchtet in ungebrochener Kraft. Fast mosaikartig, von zeichnerisch starren Linien umgrenzt, setzen die einzelnen Farben sich voneinander ab. Auf diese sinnliche Freude am Anschauen schöner Farben folgte gegen den Schluß des Jahrhunderts das Streben nach Harmonie. Einer einheitlichen Tonskala soll sich alles einzelne unterordnen. Verrocchio, Perugino und Bellini machten auf diesem Gebiet viele wichtige Entdeckungen, doch erst Leonardo hat das Problem gelöst. Er gab der Farbe einen Stimmungszauber, wie ihn seine Vorgänger noch nicht ahnten. Alle zähen, bunten Töne sind von seiner Palette verbannt, nie nimmt er Zuflucht zu Gold, alle Konturen verschwimmen, das Weiche, Durchsichtige, Wogende tritt dem zeichnerisch Starren gegenüber. So wurde er der Begründer des „malerischen" Stiles. Die Epoche des „Helldunkels" beginnt.

Doch nicht nur der Schöpfer einer neuen Kompositionslehre und der Begründer einer neuen Farbenanschauung ist er gewesen, sondern, was noch wichtiger ist, er gab der Kunst seiner Epoche überhaupt eine neue Seele. Um das zu fühlen, muß man an den Ausklang des Quattrocento zurückdenken, an jene Zeit, als der Mönch Savonarola den Geist des Mittelalters noch einmal so drohend heraufbeschwor. Leonardo nahm der Kunst den Pessimismus, das Vergrämte, Asketische, das sie damals bekommen hatte, gab ihr die Freude, die antike Heiterkeit zurück. Nirgends handelt es sich bei ihm um Entsagung, um Qualen. Man kann sich nicht vorstellen, daß er eine Kreuzigung oder ein Jüngstes Gericht, einen bethlehemitischen Kindermord oder die Verdammten im Fegefeuer, daß er geschundene Märtyrer mit Beilen im Kopf oder Messern im Schenkel gemalt hätte. Kein Kreuzesstamm, keine Geißel kommt in seinen Werken vor. Kein Paradies, keine Hölle, nicht Blut und Opfertod, weder Sünde noch Buße kennt er. Hienieden ist die Schönheit, hienieden die Seligkeit. Malte Botticelli eine Venus, so war sie nonnenhaft, christlich entsagungsvoll schwermütig, als wollte sie ins Kloster gehen, um für die Sünden einer Welt zu büßen. Leonardos christliche Gestalten sind dagegen von ganz antikem Geiste beseelt. Er macht Maria zur Liebesgöttin, macht aus den Fischern

und Zöllnern des Neuen Testamentes griechische Philosophen, aus Johannes, dem Wüstenmenschen, einen thyrsusbekränzten Bacchus. Ein Kind freier Liebe, schön wie ein Gott, feiert er nur die Liebe, die Schönheit. Es wird erzählt von ihm, daß er gern auf den Markt ging, gefangene Vögel kaufte und fliegen ließ. So befreite er die Menschen aus dem Käfig, in den die Mönchstheorie sie sperrte, wies ihnen aus klösterlicher Enge wieder den Weg ins weite irdische Reich der Sinne.

Leonardos Einfluß.

Der Einfluß, den Leonardo auf sein ganzes Zeitalter ausübte, war ein ganz ungeheurer. Er war in allen Städten gewesen, war bald da, bald dort, überall Anregungen ausstreuend, aufgetaucht. So zog er alle in seinen Bann. Wie ein Tropfen Milch der Juno die Milchstraße erzeugte, ist der ganze Himmel der italienischen Kunst gleichsam mit dem Blute Leonardos gefärbt. Derselbe erotische schönheitsdurstige Geist, der durch die Werke des Meisters geht, waltete in allen Bildern, und man wird, bevor man auf die einzelnen Meister eingeht, gut tun, sich erst im allgemeinen über die Stilwandlung Rechenschaft zu geben, die sich damals in der ganzen italienischen Kunst vollzog.



Boltraffio, Lodovico Sforza.
Mailand, Sammlung Trivulzio.

Da sind zunächst die Porträts. Jede Epoche bevorzugt gewisse Köpfe. Im Beginne des Quattrocento waren Bildnisse von jungen Mädchen und Jünglingen selten, denn die Maler wollten damals, nachdem man vorher nur das Typische gekannt hatte, in möglichst krausem Detail, in Runzeln, Schwielen und Falten schwelgen. So waren die Köpfe von Greisen und Matronen mit alter, schrumpfliger Haut beliebt. Das Streben des Cinquecento ging auf das Majestätische, Würdevolle. So kommen in den Bildern junge Leute ebenso selten wie hinfällige Greise vor. Fast nur reife, voll entfaltete Frauen oder Männer in der Voll-



Solario, Charles d'Amboise.
Paris, Louvre.



Boltraffio, Jünglingskopf.
Florenz, Uffizien.



Mailändische Schule, Jünglingsporträt.

kraft der Jahre werden dargestellt. Man läßt sich in dem Lebensalter malen, das am meisten den Eindruck der gravità riposata, des Würde- und Machtvollen gibt. Die Barockmeister wieder, die so viele Bilder verwitterter alter Einsiedler zu malen hatten, fühlten auch als Bildnismaler sich am wohlsten, wenn es durchgearbeitete Köpfe, vom Leben gestählte, vom Leben gefestete Menschen zu schildern galt. Am Greis, am Manne von fünfzig Jahren erprobten sie am liebsten die Kenntnisse, die sie bei ihren Eremitenbildern sich erworben hatten. Das 18. Jahrhundert dagegen war eine weibliche Zeit. Die Frau war die Achse, um die die Welt sich drehte. So defilieren auch in den Bildnissen fast nur Frauen mit weiter Krinoline, rosigem Teint und sanften Augen. Sind Männer dargestellt, so wirken sie so weichlich und parfümiert, als ob sie gar keine Männer, sondern verkleidete Damen wären. Die Leonardo-Zeit berührt sich in ihrem ganzen Empfinden mit dem Rokoko. Wie den Meister selber das physisch Kraftvolle, Starke nicht anzog, haben seine Schüler männliche Köpfe vermieden oder, wenn sie Männer malten, ihnen einen Stich ins Weibische, Stutzerhafte, sybaritisch Verträumte gegeben.

Groß sind sie dagegen, wenn es nicht um Kraft, sondern um Grazie, nicht um Stärke, sondern um Feinheit sich handelt. Da sind zunächst Kinder, zarte blasse, fürstliche Kinder, die, in zierliche, sammetne und seidene Gewänder gehüllt, schon mit vier Jahren sich als Prinzen fühlen. Weiter durchwandert man eine Galerie voll schöner Epheben. Auch diese Jünglinge, wie die in Leo-

nardos Zeichnungen, denken und tun nichts, sind nur zum Lieben, nur zum Küssen da. Sie haben ein interessantes, schwarzumrändertes Auge und duftiges kunstvoll gekräuseltes Haar. Fast mädchenhaft sind sie gekleidet: in Mieder und feine Batisthemden, wie es von den Lieblingen Heinrichs III. erzählt wird. Einer, der vielleicht Sebastiano hieß, hat in der Hand einen Pfeil und die Andeutung eines Heiligenscheines um den Kopf, was in perversem Gegensatz zu dem feinen, verlebten Gesichte steht. Ein anderer senkt die Augen und blickt in wehmütig sehnsuchtsvoller Träumerei vor sich hin; ein dritter hat sich so gestellt, daß die feinen Linien seines Profils von einer phantastischen Felsenlandschaft sich abheben. Dann weiter die Frauen. Nachdem Leonardo das Weib entdeckt hatte, gingen verschiedene Ästhetiker daran, das Wesen der Schönheit zu definieren. Die Schriften über Frauenschönheit — des Venezianers Federigo Luigini libro della bella donna und des Florentiners Firenzuola discorso della bellezza — haben für das 16. Jahrhundert dieselbe Bedeutung, wie für das 15. die Traktate über Perspektive und Anatomie. Und auch die Künstler suchten für die Wiedergabe weiblicher Schönheit nach immer neuen Nuancen. Gewiß, eine Mona Lisa findet man unter ihren Werken nicht. Das Beunruhigende, Verwirrende dieses Vampirs ist mehr ins Niedliche, in eine zarte Tanagraschönheit übergeleitet. Doch immerhin sind bei den Leonardo-Schülern die Wurzeln der gesamten modernen Frauenmalerei zu suchen. Mit feiner Kennerschaft entscheiden sie zunächst, ob sich für das Bildnis mehr die pikante Profillinie oder



Ambrogio da Predis, Jünglingsporträt. Mailand.



Marco d'Oggiono, Porträt eines jungen Edelmannes. Mailand. Museo Poldi Pezzoli.



Bernardino de' Conti, Damenporträt. Pavia, Gal. Malaspina.



Boltraffio, Isabella von Aragonien.
Mailand, Ambrosiana.

die Enface-Ansicht eignet. Dann lesen sie im Frauenherzen. Bald etwas schalkhaft Neckisches, bald melancholische Müdigkeit oder ein Anflug feiner hinfälliger Kränklichkeit scheint sich über die Züge zu breiten. Alles Starre ist vermieden. Die Köpfe biegen und neigen sich, so daß die Linie des Halses möglichst apart sich darbietet. Das Haar war vorher fast immer unter leichtem Schleier verborgen; jetzt umschmiegt es entweder in dünnen, fein geflochtenen Zöpfen das Köpfchen oder es wellt sich empor und fließt in weicher Linie auf die Schultern hernieder. Ist es rotbraun, so haben schwarze Sammetbänder den metallischen Schimmer zu steigern; ist es schwarz, so funkeln feine Perlen aus dem duftigen Dunkel hervor. Der Busen durfte in den Bildern der gotischen Zeit sich nicht zeigen, alles mußte der Sinnlichkeit entkleidet, spiritualisiert, pfeilerhaft schlank sein. Die



Schule des Leonardo da Vinci,
Damenporträt. St. Petersburg.



Luini, Damenporträt.
London, Sammlung Benson.

Leonardo-Schüler entdecken die Plastik des weiblichen Körpers. Fein zeichnet der Busen sich ab, weich und voll sind die Arme, in schwellender Rundung wölben sich die Hüften. Sie finden, wie später die Rokokomeister, auch den aparten Reiz von Gewändern, die herniedergleitend wie zufällig ein Stück Brust, ein Stück Schulter zeigen. Oder

das Gewand ist überhaupt so geordnet, daß es die eine Seite der Büste frei läßt, während die andere leise unter dem Frou-frou eines leichten Florgewandes sich abzeichnet. Das alles sind ja kleine Nuancen, doch es ist immerhin das große Kapitel „la délicatesse dans l'art". Und auf diesem Gebiete haben die Leonardo-Schüler ebenso viele Entdeckungen gemacht, wie die Meister des Quattrocento auf perspektivisch-anatomischem. Es gab unter ihnen Poeten der Frauenhand und Poeten des Frauenfußes, ganz wie in Japan. Mag es um die Linien eines schönen Halses oder um ein Blitzen des Auges, um feine, die Stirn umkräuselnde Locken oder um ein Lächeln der Lippen, um eine graziöse Geste oder



Borgognone, Madonna. Mailand, Brera.



Cesare da Sesto, Maria. Mailand, Brera.

eine aparte Pose sich handeln, sie haben alles mit gourmethafter Kennerschaft wiedergegeben.

Und kennt man diese Bildnisse, so kennt man auch die biblischen Werke. An die Stelle des Frommen, Asketischen tritt auch hier das Reizende, das Pikante, das Üppige. Unter dem Einfluß Leonardos hat sich eine ganze Umgestaltung der christlichen Ikonographie vollzogen. Die Madonnenbilder geben davon das deutlichste Zeugnis. Noch in den Werken Borgognones war Maria ein bleiches, scheues Mädchen. Mochte sie allein mit dem Kinde sein oder inmitten ernster Heiliger thronen — sie trug Matronenschleier, ein Hauch unsagbarer Wehmut war über ihre blassen Züge gebreitet. Die Leonardo-Schüler, ihrem Meister folgend, machen aus dieser donna umile eine Dame von mondäner Eleganz. Alles, was früher gläubige Hingabe war, ist nun ins irdisch Galante übersetzt. Während sie Madonnenbilder zu malen

scheinen, singen sie nur Hymnen auf die Schönheit. Fast nie mehr trägt Maria den Matronenschleier, und daß der Heiligenschein nicht mehr vorkommt, braucht gar nicht betont zu werden, denn er wäre bei so weltlichen Frauen ganz deplaciert gewesen. Ein gescheiteltes Haar umschmiegt die Schläfen und ringelt sich in apartem Fluß auf die Schultern herab. Daß das Haar meist dunkel ist, darf man auch nicht übersehen. Während in den älteren Madonnenbildern blondes Haar ein Symbol für die milde Demut Marias sein sollte, hat man es jetzt gerade aus diesem Grunde vermieden. Auch das Christkind ist nicht mehr wie in den früheren Werken. Damals sollte seine Nacktheit ein Kennzeichen der Armut sein — „ach, das arme Kindchen, das nicht einmal ein Hemdchen hat!“ —, jetzt ist es kein Kind mehr, sondern ein größerer Bube; ein feines sinnliches Parfüm ist über seinen nackten Körper gebreitet. Und um den weichen Linienfluß dieser Glieder zur Geltung zu bringen, wird nach immer neuen Motiven gesucht. Es steht und sitzt nicht mehr, es ist „hingegossen“, streckt in apartem Contraposto die eine Hüfte vor. Auch jeder äußerliche Hinweis auf die kirchliche Bedeutung der Bilder fehlt. Wie Maria nicht die Dolorosa ist, sondern zärtlich vor sich hinträumt, als ob sie eines fernen Verehrers gedenke, so erteilt das Christkind nicht den Segen, hält kein Schriftband, ist auch nicht mehr traurig. Auf einem Knie kauernd, beugt es sich vor, um nach einer Blume zu greifen; oder es wendet sich — dem Sankt-Annenmotive folgend — nach einem schneeweißen Lämmchen um, das der kleine Johannes ihm zuführt, oder es hat schlafend sein Köpfchen auf den Arm Marias gelegt, oder es saugt an der Mutterbrust, indem es lächelnd den Betrachter anblickt und kosend mit dem Händchen über den Busen Marias streicht. Das ist zwar das alte Motiv, das seit dem Trecento vorkommt. Doch in der Leonardo-Schule hat es einen Stich ins Sinnliche, Pikant-Dekolletierte bekommen. Eine vornehme Dame findet, wie im Zeitalter Rousseaus, Vergnügen daran, ihr Kind selbst zu nähren. Mit unbeschreiblicher Delikatesse entblößt sie mit den zarten Fingern ihren Busen, um ihn dem Baby zu bieten. Und derselbe Hauch weicher Sinnlichkeit ist auch über die Umgebung gebreitet. Maria sitzt niemals in einer Stube, auch nie in einer Kirche. Eine südlich sinnliche Natur, ein stiller, aparter Erdwinkel bildet den Hintergrund: eine Felsgrotte etwa, wo märchenhafte Blumen blühen, eine lauschige Waldlichtung mit Blick auf bläuliche Berge, eine Laube, an deren Geländer weiße Rosen sich emporranken, ein schöner Baum, um den sich Schlinggewächse winden und von dessen Tiefgrün sich die Gruppe in pikantem, farbigem Gegensatz abhebt. Gerade auf diesem Gebiete sind die Leonardo-Schüler ihrem Meister mit großem Verständnis gefolgt. Mag es um die üppige Lieblichkeit der oberitalieni-

schen Seen oder um duftige Gebirgslandschaften, um blaue Hügelketten oder geheimnisvolle Grotten, um Fächerpalmen oder um Rosen sich handeln, die rotglühend aus dunklem Laube aufleuchten, es liegt immer über den Werken eine traumhaft wonnevolle Stimmung, die Leonardo über seine Felsgrottenmadonna breitete. Handelt es sich um größere



Lombardische Schule, St. Anna. Mailand, Brera.



Cesare da Sesto, Maria. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.

Bilder, so wird dafür Sorge getragen, daß auch nur schöne, junge Menschen sich um Maria scharen. Man sieht keine asketischen Heiligen, keine Märtyrer, sondern strahlende, von keiner Wunde verunstaltete Epheben: den jugendlichen Johannes etwa oder den mädchenhaften Sebastian, wie sie mit schwärmerischem Augenaufschlag auf ihre schöne, junge Herrin blicken. Selbst die Ornamente am Throne Marias sind für den sinnlichen Geist der Epoche bezeichnend. Sphinxgestalten mit üppigem Busen werden besonders gern als Schmuck verwendet.



Luini, Maria. London, Sammlung Farrer.

Und ist Maria nie mehr die Schmerzensmutter, so ist Christus nie mehr der Gemarterte, Gekreuzigte. Die Passion des Heilandes, die früher fast

ausschließlich behandelt worden war, wird jetzt ängstlich gemieden. Man will Jesus nicht als abgehärmten Dulder, sondern als schönen Jüngling sehen. Das Haupt von Locken umwallt, blickt er





Luini, Johannes. Mailand, Ambrosiana.



Luini, Christus. Mailand, Brera.

aus großem, glänzendem Auge uns an. Keine Wunde entstellt ihn, höchstens ein leichter Nagelritz an der Hand weist auf die Kreuzigung hin. Doch gewöhnlich wird er dargestellt als Triumphator, in der einen



Luini, Christus unter den Schriftgelehrten. Saronno.

Hand die Weltkugel, Zeige- und Mittelfinger der anderen in aparter Bewegung erhoben. Oder er lehrt im Tempel. Wohlgepflegte ältere Herren mit schön frisiertem weißen Bart haben sich da um einen jugendlichen Engel geschart; eine junge, schöne Dame erscheint, um



Botticelli, Christus. Bergamo.

ihren Sohn zu suchen. Außerdem ist das Thema der „Ehebrecherin vor Christus" zu verzeichnen, das in der vorausgegangenen christlich strengen Zeit nie behandelt worden war, nun aber aufgegriffen wurde, weil es gleichfalls Gelegenheit gab, Jesus als einen schönen jungen Herrn zu zeigen, der mild-gütig auf eine schöne Sünderin blickt.

Zu diesem Christus paßt Johannes. Nachdem Leonardo jenes Bild des Louvre gemalt hatte, das ein Johannes werden sollte und ein Bacchus wurde, machen alle folgenden Künstler aus dem Wüstenprediger einen mädchenhaften Epheben, dessen weißer, blasser Körper sich von schummrigem Dunkel abhebt. Langes, weich geringeltes Haar umfließt den Kopf, kein Kreuz hält er, er legt die eine Hand auf den Busen und weist mit der anderen empor. Ein leises Lächeln umspielt den Mund; aus großem, leuchtendem Auge blickt er geheimnisvoll wie Mona Lisa uns an. Doch auch den sinnlichen Reiz des Kindes hatte Leonardo entdeckt. So kommen neben dem Epheben auch ganz kindliche Darstellungen des Johannes vor. Hatte man im Quattrocento ihn dargestellt als verwitterten Mann mit einem Buche in der Hand, auf dem das Lamm Gottes ruht, so ist er jetzt ein herziger Bube, der uns



Leonardo-Schule, Johannes und das Christkind. Neapel.



Salaini, Johannes. Mailand, Brera.

anlächelnd rittlings auf einem Lämmchen sitzt. Oder die beiden Kinder Johannes und Jesus küssen sich. Sie wurden auf Madonnenbildern oft dargestellt, wie sie sich küssend aneinanderschmiegen. So machte man dieses Motiv nun zum Inhalt ganzer Bilder. Johannes und Jesus haben sich zärtlich umfaßt und drücken die Lippen aufeinander; ein Vorhang und ein Bettkissen deuten an, daß die Szene in einem Schlafzimmer spielt. Die Bilder streifen schon an diejenigen Fragonards, auf denen Kinder ein so gefährliches Minnespiel treiben. Weiter griff man aus der Johanneslegende gern das Salomethema heraus. Das heißt, man beschäftigte sich, nachdem Leonardo in der Mona Lisa und der Dame der Liechtensteingalerie das dämonische Weib, die männermordende Sphinx gemalt hatte, jetzt überhaupt mit der Liebe als der dämonischen Macht, die tötet. Die Geschichte der Salome, die den Johannes liebt und ihm, da er ihre Liebe verschmäht, den Tod schwört, hatte zu allen Zeiten die Kunst gereizt. Doch in dem Kupferstich des Israel van Meckenen wie in der Predelle Botticellis, in dem Hamburger Bilde des Severin-Meisters wie in dem Holzschnitte Albrecht Dürers war nur eine Illustration des biblischen Textes ohne weitere Nebengedanken gegeben. Das Thema vom Tanz der Salome war von Masolino, Fra Filippo Lippi und Ghirlandajo auch nur geschildert worden, weil es Gelegenheit gab, ein üppiges Bankett innerhalb einer prunkvollen Palastszenerie zu malen. Für die Meister der Leonardo-Zeit steht das sündhaft Sinnliche der Szene im Vordergrund. Man schildert — wie in unserer Zeit Regnault, Gustave Moreau und Oscar Wilde — den Dämon mörderischer Wollust: ein Mädchen, das auf das Haupt des schönen Mannes, den ihre Liebe getötet hat, mit glühend begehrlichem Auge blickt, während der Mund mit den blendend weißen Zähnen lächelt wie ein unschuldiges Kind. Und noch zu einer anderen, sehr originellen Variante, die sich vorher nur ein einziges Mal beim Meister des Amsterdamer Kabinetts findet, gibt das Johannesmotiv Anlaß. Salome wird ganz weggelassen und nur



Cesare da Sesto, Salome. Wien.

das Totenstilleben gemalt. Das Licht spielt weich auf einer silbernen Schale und dem blassen Kopf eines schönen Mannes. Man denkt an die wollüstige Leichenstimmung, die einige Bilder des Gabriel Max haben, denkt an die Stimmung, die Klinger ausdrücken wollte, als er abgeschnittene Männerköpfe am Sockel seiner Salome anbrachte.

Szenen, die in die gleiche Empfindungssphäre fallen, greift man aus dem Alten Testament heraus, feiert außer Salome auch die anderen



Leonardo-Schule, Das Haupt des St. Johannes. London, Nationalgalerie.



Sodoma, Judith. Siena.



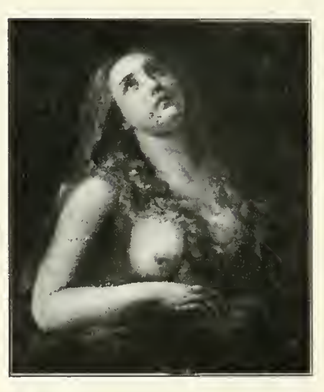
Luini, Salome. Wien.

dämonischen Weiber. Delila, die dem Simson die Haare abschneidet, hatten vorher nur der alte Mantegna in einem Kupferstich und Carpaccio in seinem Mailänder Bilde dargestellt. Jetzt kehrt sie in zahllosen Werken wieder. Judith, die Heldenjungfrau, die den Holofernes tötete, der ihre Vaterstadt Bethulia belagerte, war den Florentinern gewissermaßen die Schutzgöttin ihrer Freiheit. In diesem Sinne hatten sie Ghiberti an der Porta del Paradiso und Donatello in der Gruppe der

Loggia dei Lanzi gefeiert, und noch Botticelli griff in ähnlicher Weise das Thema auf. In der Leonardo-Schule wurde sie zur mordenden Macht der Liebe. Es ist etwas Wollüstiges um ein Weib, das in das Bett eines Mannes steigt und in der Hand schon das Schwert hält, mit dem sie ihn töten wird. Die Bilder haben einen kulturgeschichtlichen Hintergrund, wie Schnitzlers „Schleier der Beatrice“: das vom Krieg umtoste und doch so capuanische Mailand des Bandello, in dem man sich vom Lager



Luini, Susanna. Mailand, Brera.



Mailändische Schule, Magdalena. Berlin.



Timoteo Viti, Magdalena. Bologna.

der Liebe erhob, um in den Kampf zu eilen. Das männliche Gegenstück zur Judith ist David. Wie jene das Haupt des Holofernes, hält dieser das Goliathhaupt, und natürlich hat auch er nichts Heroisches. Weich und träumerisch blickt er, als ob er einen Freund, während er an seiner Seite ruhte, erschlagen hätte. Die gleiche Freude an hermaphroditischer Schönheit machte die Opferung Isaaks beliebt. Sie war von Brunellesco und Donatello nur im Sinne des anatomischen Exerzitiums geschildert. Jetzt freute man sich, einen halbweiblichen

Jünglingskörper in weich sinnlicher Bewegung darzustellen. Schließlich ist das Thema der badenden Susanna zu nennen, das ja auch Gelegenheit gab, Nacktes biblisch zu motivieren. Von irgendwelcher Vergewaltigung, auch von lüsternem Lauschen ist hier nicht die Rede. Man sieht die Alten kaum, sieht nur den Oberkörper einer schönen Frau, die, in einem Wannenbade sitzend, kosend mit der Hand ihren Busen drückt und den Kopf zur Seite wendet, um nach einem Geräusch zu spähen.

Die Umgestaltung der Heiligenlegende vollzog sich unter dem gleichen Gesichtspunkt. Magdalena war in der älteren Zeit die von



Giampetrino, Magdalena.
Mailand, Brera.



Luini. Der hl. Hieronymus. Mailand,
Museo Poldi Pezzoli.

Tierfellen umschlotterte Eremitin. So hatten sie Donatello und Benedetto da Majano in ihren Statuen, Fiesole und Castagno in ihren Bildern, die deutschen Graphiker in ihren Kupferstichen dargestellt. Die weltfreudige Kunst der späteren Zeit machte sie zur schönen Kurtisane. In prunkvoller Toilette mit dem Salbgefäß in der Hand, ist sie auf den Bildern des Piero della Francesca und des Piero di Cosimo gegeben. In der Savonarola-Zeit kam wieder ein Rückschlag ins Asketische. Auf einem Bologneser Bilde des Timoteo Viti steht sie in härenem Gewand betend vor ihrer Klause. Die Bilder der Leonardo-Zeit sind in jedem anderen Sinne als zur Verherrlichung der Askese gemalt. Magdalena richtet zwar den Blick zum Himmel, aber eine reuige Büßerin ist diese



Giampetrino, Abundantia. Mailand, Brera.

schöne Sünderin nicht. Sie ist nackt, die feinen Hände sind über dem Busen gekreuzt, das lange Haar wogt in weicher Wellenlinie auf die Schulter und spielt kosend auf den jugendlichen Brüsten. Auch bei den anderen biblischen Heiligen handelt es sich lediglich um Schönheit. Das Martyrium der Apollonia hatten die älteren Meister genrehaft dargestellt, in der Weise, daß der Henker der an einen Pfahl gebundenen Heiligen mit einer Zange die Zähne ausreißt. Auf den Bildern der Leonardo-Schule ist sie ein schönes Mädchen, das, eine Zange in der Hand, den Kopf mit einem Kranze geschmückt, das Gesicht von sanftem Lächeln verklärt, in stiller Ruhe uns anblickt. Malte man früher Agathe, so wurde die brutale Szene gegeben, wie der Henker ihr den Busen zerfleischt. Jetzt blickt sie mit leiser Melancholie auf die schönen wogenden Brüste, die auf der silbernen Schale, die sie in der Hand hält, ruhen. Wie bei diesem Thema die Delikatesse des Busens, reizt bei der Vermählung Katharinas mit dem Christkind die aparte Grazie der Handbewegung. Den mystischen Zauber, den Memling über die Szene zu gießen wußte, haben die Bilder nicht; aber die zarte Hand Katharinas, an deren Goldfinger das Christkind, von der schlanken Hand Marias geleitet, den goldenen Reifen steckt, ist mit unbeschreiblicher Feinheit gemalt. Auch die männlichen Heiligen sind verliebte Schwärmer. Wird Georg geschildert, so malt man nicht den Kampf mit dem Drachen. Man legt das Motiv zugrunde, daß er die von dem Ungetüm bedrohte Jungfrau liebt, und stellt ihn dar, wie er nach getanem Kampf, süße Worte flüsternd, bei der Geliebten sitzt. Sebastian ermöglicht, einen schönen Jünglingskörper zu malen; und selbstverständlich gibt es in den Bildern kein Leiden, nur Verzückung. Er träumt selig hinüber in eine schöne Welt, wo man nur Glück und para-



Roger van der Weyden, Magdalena. London, Nationalgalerie.

diesische Wonnen kennt. Ihm sehr ähnlich ist der Evangelist Johannes, der Liebling des Herrn, den man aus einem Greis mit langem flatternden Haar jetzt zu einem schönen mädchenhaften Jüngling macht. Und die anderen Heiligen, die eine Übersetzung ins Jugendliche ausschlossen, gibt man wenigstens als wohlgepflegte alte Herren. Wie die Pharisäer, die den im Tempel lehrenden Christus umgeben, himmelweit entfernt sind von den verwitterten Banditen des Ribera, so ist Hieronymus nicht der Asket mit dem schlottrigen Leib und dem verwilderten Haar, wie ihn Zoppo und später wieder die Barockmeister malten. Er ist, wie bei Leonardo, ein kultivierter älterer Herr, der in einer schönen Parklandschaft eine Kneippkur macht: mit weißer, frischgebadeter Haut und wohlfrisiertem, kunstvoll gekräuseltem Bart. Man denkt nicht an die syrische Wüste, sondern an die griechischen Thermen.



Giampetrino, Die hl. Katharina. Berlin.

Von da zum wirklichen Griechenland war der Weg nicht weit. Schon Leonardo hatte eine Medusa, einen Triumph des Neptun und jene Leda gemalt, die bis 1694 im Schlosse von Fontainebleau hing. So nahmen die Griechengötter, die Savonarola verbannt hatte, jetzt überhaupt wieder Besitz von der italienischen Erde. Und die neu auftretenden Meister blicken in die Wunderwelt der Antike mit anderen Augen als die Künstler des Quattrocento hinein. Damals handelte es sich um archäologische Studien. Mantegna, der Gelehrte, förderte mit Hebeln und Schrauben zutage, was die Antike einem Archäologen zu sagen hat. Antonio Pollajuolo und Signorelli malten sehnige, im Kampf ihre Kräfte messende Körper. Botticelli seinerseits weilte wie Tannhäuser nur im Venusberg, um später als reuiger Pilger die Absolution bei Savonarola zu suchen. Den Malern der Leonardo-Zeit ist die archäologische Gelehrsamkeit des Paduaners ebenso fremd wie der anatomische Wissensdrang Pollajuolos und die



Luini, Die hl. Agathe. Rom, Galerie Borghese.

mönchische Scheu Botticellis. Sie wissen auch nichts von den ernsten Mächten der Unterwelt, wie sie später Michelangelo malte, nichts von den blutigen Martyrien, die im 17. Jahrhundert von den Barockmalern geschildert wurden. Sie projizieren auf die Antike nur das erotische Empfindungsleben ihrer eigenen Zeit, benutzen sie lediglich dazu, süße schmelzende Worte, lockende Liebesweisen zu flüstern, die weiche Linienrhythmik nackter Körper, den Reiz junger Brüste und schwellender Hüften zu feiern.

Eros, dessen Fesselung durch die Keuschheit in der vorausgegangenen Epoche so oft gemalt worden war, ist also jetzt wieder der Herr der Welt. Man hatte so viele hübsche Christkinder gemalt, wie sie mit Katharina sich verloben oder den Johannes küssen. Diese Christkinder, ins Antike übersetzt, werden zu niedlichen Amoretten, die mit dem Tamburin in der Landschaft sitzen, die Flöte blasen oder sich im Reigentanz drehen. Amor selbst war noch bei Giotto ein böser, finstrer Dämon. In der Allegorie der Keuschheit hatte er ihn dargestellt mit Beinen, die in Krallen endigen, und mit einer Schnur über der Brust, an der aufgespießte blutige Herzen hängen. Jetzt wird er gemalt als der heitere Cupido, wie ihn Merkur unterrichtet und Venus ihn mit Bogen und Pfeilen ausrüstet. So durchflattert er die Welt, an Göttern und Sterblichen seine Macht erprobend. Man wird nicht müde, die verliebten Abenteuer des Zeus zu schildern, wie er als Schwan der Leda, als Satyr der Antiope, als Goldregen der Danae, als Wolke der Io naht, wie er den schönen Knaben Ganymed vom Adler nach seinem himmlischen Palazzo entführen läßt. Man malt nach Ovid die zarte Szene, wie Vertumnus, der strahlende Gott der Jahreszeiten, sich in eine Bettlerin verwandelt, um das Mitleid, dann die Liebe der keuschen Pomona zu finden; malt Alexander den Großen, doch nicht den Helden, der sich die Welt unterwarf, sondern den sybaritischen Weichling, der seine Hochzeit mit Roxane feiert; malt Lucretia, doch nicht im Sinne des Martyriums, sondern lediglich, um den entblößten Busen eines schönen jungen Weibes zu zeigen. Auch unter den verschiedensten anderen Etiketten kommen leichtgeschürzte, stark dekolletierte Gestalten vor. Eine schöne Frau, halbnackt mit einem Füllhorn im Arm, wird als Abundantia dargestellt; eine andere, am lauschigen Waldquell sitzend, soll Egeria sein. Oder Nymphen baden im Weiher, einige plätschern im Wasser, eine zieht die Strümpfe, eine andere das Hemd aus, eine steigt zum Ufer empor, eine prüft zitternd mit den Füßchen die Temperatur des Wassers. Statt der pfeilerhaften gotischen Gebundenheit von früher herrschen in allen diesen Werken Bewegungsmotive von sehr pikantem Hautgout. Hoch übereinander geschlagen werden die Beine, wollüstig dehnen und strecken sich die Glieder. Die

Körper sind auch nicht mehr plastisch und kalt. Das weiche Sfumato weckt das Gefühl, daß man Fleisch, warmes atmendes Fleisch betrachte. Und Bilder der Art wurden nicht nur für das weltliche Studio gemalt, nein, in die Klöster sogar hielt die Antike ihren Einzug. Der Triumph der Diana, Venus, die bei Vulkan Waffen für Achill bestellt, Satyrn, die dem Pan opfern, Apoll, der die Daphne verfolgt — mit solchen Darstellungen ließen selbst die Oberinnen von Klöstern ihre Privatgemächer dekorieren. Das zeigt mehr als alles andere, welch sinnenfroher Paganismus unter dem Einfluß Leonardos die Welt überflutete. Er hatte in den Körper seines Zeitalters das süße Gift des antiken Sensualismus geträufelt. Und so erfüllte sich das Wort Mephistos:

„Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helena in jedem Weibe."

Die Mailänder.

In Mailand hatte Leonardo seine besten Jahre verlebt. Also hat sich dort sein Einfluß am unmittelbarsten geäußert. Die Forschung hat diese Künstler, die in Mailand sich um den Meister scharten, recht stiefmütterlich behandelt. Sie werden abgetan als Planeten, die, selbst nicht leuchtend, ihr Licht von der Sonne Leonardos erhielten, als Nachahmer, die das vom Meister angehäufte Kapital in kleine Münze umwechselten. Und in gewissem Sinn ist das ja richtig. Die meisten taten nichts anderes, als daß sie die Schulaufgaben lösten, die ihr Meister ihnen stellte. Viele sind auch lediglich Kopisten. Sie variierten und stellten zusammen, wie literarische Kompilatoren aus zehn Büchern ein elftes machen. Fast immer erkennt man die Handzeichnungen Leonardos, die als Vorbild dienten. Der Karton der heiligen Anna, der in London bewahrt wird, ist nicht weniger als 20 mal imitiert und kopiert worden. Auch an Qualität reicht selbstverständlich keiner an den Meister heran. Die Werke verhalten sich zu denen Leonardos, wie das nackte Petersburger Porträt der Mona Lisa zu dem Original des Louvre. Aus dem Überirdischen, Schönen ist etwas sehr Irdisches, oft recht äußerlich Gefälliges geworden. Leonardo, daran läßt sich gar nicht zweifeln, ist der imposante Hintergrund des ganzen mailändischen Schaffens. Man denkt an eine Alpenlandschaft, deren höchsten Gipfel das gewaltige Flußgotthaupt des Meisters aus Vinci bildet. Zu Füßen des Kolosses tummeln sich die anderen. Menschen nur, keine Riesen. Trotzdem wäre es ungerecht, wollte man mit diesen Künstlern des Leonardo-Kreises strenger verfahren, als man es mit denen des Tizian-Kreises oder des Rubens-Kreises tut. Denn auch von ihnen hat jeder wenigstens durch *einen* Zug das Reich des Schönen vermehrt. Es

---

Über Luini: Williamson, London 1891. — Über Sodoma: Jansen, Stuttgart 1870. Priuli-Bon, London 1900.

ist nicht richtig, daß sie nur das Frauenideal Leonardos nachahmten. Jeder hat sein eigenes Ideal, das sich durch feine Nuancen von dem des Meisters unterscheidet. Die gleiche Melodie, doch in anderer Tonlage. Und gerade weil Leonardo selbst so wenig vollendete, muß man es diesen Kleineren danken, daß sie uns über die Ziele, die der Meister verfolgte, noch deutlicher unterrichten.



Ambrogio da Predis, Kaiser Maximilian. Wien.

Ambruogio de Predis erscheint in den Urkunden 1482 und trägt damals den Titel „Maler des Lodovico il Moro". Man weist ihm die Kopie der Felsgrottenmadonna zu, die sich in der Londoner Nationalgalerie befindet, und die Madonna Litta der Petersburger Eremitage, die früher ebenfalls unter Leonardos Namen ging. Außerdem ist er besonders durch Porträts bekannt. In der Sammlung Fuller in London wird das Porträt des jungen Archinto von 1494, in der Sammlung Arconati-Visconti in Paris das der Bianca Maria Sforza bewahrt. Und am charakteristischsten für die Grenzen der Mailänder Schule ist das in Wien bewahrte Brustporträt Kaiser Maximilians von 1502. Maximilian war von Bernhard Strigel, Lucas van Leyden, Daniel Hopfer und Dürer gemalt und gezeichnet worden. Wie knorrig sieht er auf diesen nordischen Bildnissen aus mit seinen scharf geschnittenen Zügen, seinen harten, von tausend Fältchen umsäumten Augen. Auf dem Bildnis des de Predis wirkt er schwammig und weichlich. Die Falten sind geglättet. Wie gepudert ist der Teint, fein frisiert das Haar; im Fieber scheint das Auge zu glänzen. Das Werk erinnert daran, daß die Wiedergabe kraftvoller Männlichkeit nicht in das Programm dieser Mailänder paßte.


Leonardo oder Ambrogio da Predis, Madonna Litta. St. Petersburg.

Andrea Solario, einer alten Künstlerfamilie entstammend, mußte


Solario, La Vierge au coussin.
Paris, Louvre.

als junger Mensch Mailand verlassen und erhielt in Venedig die ersten Eindrücke. So erklärt es sich, daß seine Jugendwerke wie Arbeiten eines Bellini-Schülers anmuten. Man sieht in der Brera ein breites Halbfigurenbild mit Maria und zwei verehrenden Heiligen, in Wien einen kreuztragenden Christus, im Museo Poldi Pezzoli einen Schmerzensmann. Wie diese biblischen Bilder sind auch einige Männerporträts der Londoner Nationalgalerie ganz venezianisch. Man kann sogar — durch Antonello da Messina war die Verbindung ja hergestellt — an Werke der Niederländer denken. Dann, als er nach Mailand zurückkehrte, scheint Borgognone ihn beeinflußt zu haben. An den „Empirestil" dieses Meisters erinnert die „Ruhe auf der Flucht" des Museo Poldi Pezzoli mit der seltsamen Madonna, die der Königin Luise gleicht. Doch nach abermals nicht langer Zeit wurde er der Schüler Leonardos. Man verfolgt in seinen Bildnissen, wie der Zauber der Mona Lisa auf ihn zu wirken beginnt. Den Marschall Charles d'Amboise malte er beispielsweise in dem Louvreporträt nicht mehr als Condottiere, wie es Antonello getan haben würde, sondern als einen weltfernen Schwärmer, der wie Mona Lisa in einer märchenhaften Landschaft träumt. Desgleichen ist er in seinen biblischen Bildern nun parfümiert und überfeinert. Bei der „Vierge au coussin", die der Louvre besitzt, steht das Christkind nicht auf einer Balustrade, sondern es ist auf ein weiches Kissen gelegt, damit sich eine möglichst wellige Pose ergibt. Und auch auf das zweite Bild des Louvre, das den feinen Kopf des Johannes auf einer silbernen Schale


Solario, Maria. Mailand, Brera.

darstellt, muß man hinweisen, weil es so typisch für das aparte Empfindungsleben ist, das durch Leonardo in die Welt gekommen war.



Solario, Johanneskopf. Paris, Louvre.

Zwei andere Schüler Leonardos, Francesco Melzi und Antonio Boltraffio, beanspruchen eine Sonderstellung schon als Menschen. Einen solchen Zauber hatte Leonardos Persönlichkeit auf seine Umgebung geübt, daß junge Aristokraten, die „es gar nicht nötig hatten", sich der Malerei zuwandten. Und mit solchen Dilettanten ist es eine eigene Sache. Weil sie sich freier bewegen, mehr ihren Liebhabereien nachgehen können als der Berufsmaler, der Aufträge erledigt, vielleicht auch weil sie einer vornehmeren Welt entstammen, haben diese Amateurs oft die feinsten Werke geschaffen.



Boltraffio, Porträt des Melzi. Mailand, Ambrosiana.

Antonio Boltraffio ist ja in seinen Bildern sehr verschieden. In dem bekränzten Jüngling der Uffiziengalerie, der vor einer Felsgrotte stehend so melancholisch herniederblickt, hat er einen der feinsten Antinousköpfe der Epoche geschaffen. Ganz weich leonardesk ist er auch in dem Porträt des Lodovico il Moro und in den beiden Köpfen der Ambrosiana, die den Namen der Isabella von Aragonien und des Francesco Melzi tragen. Aber in den meisten Fällen hat er seine eigene Note. Statt des sinnlichen Zaubers, der sonst durch die Werke der Leonardo-Schule geht, herrscht bei ihm eher etwas Herbes und Strenges. Sie ist ganz eigen-



Boltraffio, Maria. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.



Boltraffio, Madonna. London, Nationalgalerie.

artig, die schöne Madonna des Museo Poldi Pezzoli mit den großen nixenhaften grünlich schimmernden Augen. Und manchmal geht durch seine Bilder sogar ein feierlicher Zug, wie ihn damals kein zweiter hat. Es ist ja keine fromme Stimmung in dem großen Bildnis des in einer Landschaft betenden Ehepaares, das in der Brera hängt. Aber die Art, wie er diese schwarzen Gewänder und den weißen Schleier der Dame in das Blaugrün der Landschaft setzt, gibt dem Ganzen den Charakter einer überaus vornehmen Herbheit. Und namentlich der Frauentypus seines Londoner Madonnenbildes bedeutet, obwohl von Leonardo ausgehend, eine neue Stufe in der Geschichte der Frauenmalerei. In allen früheren Madonnenbildern war Maria die Jungfrau: erst das Mädchen, das entsagt, dann das Mädchen, das erotisch glüht. Boltraffios Madonna dagegen, dieses Weib mit den großen mächtigen Formen, dem tiefschwarzen, fast ins Bläuliche schillernden Haar, das ihre herben braunen Züge umrahmt — hat weniger mit Leonardo, als mit Feuerbach gemein. Ein mächtiger Akzent, ein Zug feierlicher Größe unterscheidet Boltraffio von den anderen. Ernst wie ein Musivbild ist die heilige Barbara in Berlin, die in der kahlen Landschaft vor dem Turm stehend aus so ernsten schwarzen Augen uns anblickt. Über die herbe Frau des Louvre, die man die Belle ferronnière nennt, weil ihre Stirn mit einer feinen Kette, an der ein Edelstein funkelt, geziert ist, sind ja die Ansichten geteilt. Ich kann auch heute



Boltraffio, Die hl. Barbara. Berlin.

nicht glauben, daß dieses Werk von einem anderen als von Leonardo sein könnte, obwohl man darauf hinweist, daß Boltraffio später das nämliche Modell für seine im Louvre bewahrte Madonna aus dem Hause Casio verwendete. Sicher von Boltraffio aber ist das strenge Bildnis der Galerie Czartoryski in Krakau, das eine ähnliche Dame darstellt, wie sie in ihren schmalen nervösen Händen ein Wiesel hält. Und wegen des gleichen ernsten Zuges — ist vielleicht auch die Auferstehung in Berlin nicht dem Leonardo, sondern dem Boltraffio zuzuweisen.



Boltraffio, Die Dame mit dem Wiesel. Krakau, Galerie Czartoryski. (Vorübergehend in Dresden.)

Francesco Melzi, Leonardos junger Freund, der ihn nach Frankreich begleitete und an seinem Sterbebett saß, ist nur durch ein einziges Bild, den Vertumnus der Berliner Galerie, bekannt. Aber welche Vornehmheit strömt aus dem entzückenden Werke! Schon die Wahl des Stoffes ist apart. Kein Künstler vorher — nur Leonardo in einer Skizze — hatte die wenig bekannte zarte Szene der Metamorphosen gemalt, wie Vertumnus, in eine alte Frau verwandelt, um die Liebe der schönen Pomona wirbt. Und mit welch erlesenem Geschmack hat Melzi das geschildert. Man sehe dieses feine Tanagraköpfchen der Pomona, um das sich in so aparter Linie die braunen, bändergeschmückten Haare winden; man sehe das feine Batisthemd, das die Schultern umkost und, indem es eine Seite der Büste frei läßt, den Reiz der Dekolletierung durch die pikante Verschleierung noch steigert. Man sehe diese wunderbaren rosigen Füße, dann all diese Blumen und Früchte, die Pomonas Körbchen füllen, diese Schwertlilien und Weinreben, die an dem Baum sich emporranken, auch die träumerische Landschaft,



Melzi, Pomona und Vertumnus. Berlin.

die die Figuren umgibt. Freilich, das nämliche Tanagraköpfchen mit dem fein geflochtenen, an der Stirn gekräuselten Haar, mit der zarten halb entblößten Büste, die nämliche Freude an aparten, seltenen Blumen, dasselbe hellenistische Griechentum kehrt in dem Porträt der sogenannten Colombina der Petersburger Eremitage wieder. Und wenn diese Co-



Melzi oder Giampetrino, Colombina, St. Petersburg.



Giampetrino, Madonna. Rom, Galerie Borghese.



Giampetrino, Magdalena. Mailand, Brera.

lombina, wie die Forschung jetzt annimmt, von Giampetrino herrührt, müßte ihm auch der Berliner Vertumnus gehören. Als einziges authentisches Werk des Melzi würde dann eine mit seinem Namen bezeichnete in der Ambrosiana bewahrte Rötelzeichnung mit dem Kopf eines bartlosen Alten übrigbleiben, und das Pomona-Bild, das den leonardesken Typus in seiner zartesten Verfeinerung zeigt, würde auf Rechnung eines Malers kommen, der sonst durch ziemlich glasige Madonnen mit traulichen, fast niederländischen Landschaften bekannt ist. Man sieht hier deutlich, welche Unsicherheit hinsichtlich der Leonardo-Schüler noch herrscht. Denn wenn man dem Giampetrino die zarte Madonna der Borghesegalerie mit dem Blick auf die idyllische Landschaft, die schöne Magdalena der Brera und ein Bild mit der Nymphe

Egeria zuweist, das den Johannes des Leonardo ins Weibliche übersetzt, so sind das ebenfalls nur Zuweisungen, die einen dokumentarischen Wert nicht beanspruchen können.

Bernardino Luini ist der reisige Werkmeister der Schule. Er war 1475 geboren und hat viel für die Kirchen kleiner Orte gemalt. Daraus erklärt es sich, daß er in seinen Jugendwerken noch recht archaisch anmutet. Die



Luini, Maria. Mailand, Brera.

Auftraggeber forderten Frömmigkeit. Also war Luini fromm. Von Borgognone ausgehend, wußte er über die Gesichter seiner Gestalten einen sehr zarten Hauch verträumter Wehmut zu breiten. Zu diesen Werken gehören zum Beispiel die in Nischen stehenden Figuren der hei-



Luini, Salome mit dem Haupte des Johannes.
Florenz, Uffizien.

ligen Katharina und Apollonia, die noch ganz an Borgognones Madonnen gemahnen. Desgleichen wirkt es wie ein Nachklang des Quattrocento, wenn er in einem Stifterbild Ippolita Sforza darstellt, wie sie vor drei Heiligen kniet. Die noble Einfachheit, nach der das Cinquecento strebte, war bei diesen herkömmlichen Themen natürlich ebenfalls ausgeschlossen. Seine Kreuzigung in Lugano ist ein überfülltes

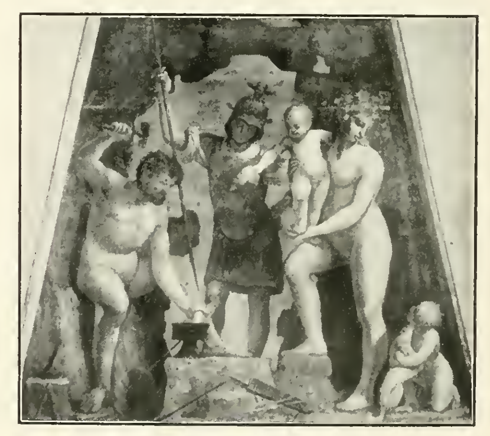


Luini, Vermählung der hl. Katharina.
Mailand, Museo Poldi Pezzoli.



Luini, Christus unter den Pharisäern.
London, Nationalgalerie.

Volksstück im Sinne des Quattrocento, nur in der Gestalt der Magdalena, die mit ausgebreiteten Armen zum Kreuze emporschaut, kündigt sich schüchtern das Formgefühl der Klassik an. Doch später lenkte auch er in die weltlichen Bahnen der neuen Epoche ein. Seine Madonnen sind nun sehr pikant dekolletiert. Das Christkind, vorher eckig, wird ein hübscher, nackter Junge, der in breiter Pose auf dem Schoße der Mutter liegt. Hecken mit bleichen Rosen, die er im Hintergrund aufstellt, müssen den ästhetischen Zauber steigern. Wenn er etwas Eigenartiges hat, liegt es höchstens darin, daß sich die Tanagraschönheit Leonardos noch immer mit einem leis melancholischen Hauch verbindet. Eine gewisse milde Traurigkeit unterscheidet seine Typen oft von den mehr sinnlich vibrierenden Leonardos. Auch das Haar Marias, das die übrigen gewöhnlich mit Perlen schmücken, ist bei ihm fast immer durch ein helles Kopftuch verhüllt, das übrigens einen pikanten Kontrast zu dem dunkleren Teint ergibt. In anderen Werken — wenn er etwa den jugendlichen Christus im Tempel oder die allegorischen Figuren von „Eitelkeit und Bescheidenheit" malt — hat er sich mit dem Problem der gestikulierenden Hände beschäftigt, das bei Leonardo eine so wichtige Rolle spielte. Und schließlich trat auch noch die klassische Mythologie in seinen Stoffkreis ein. Er malte für ein Kloster Venus und Mars, die dem Vulkan zuschauen, wie er Waffen schmiedet, eine Satyrfamilie und die Verwandlung der Daphne. Sein Bild der badenden Nymphen, das aus dem Pa-



Luini. Die Schmiede des Vulkans.
Paris, Louvre.


Leonardo-Schule, Damenporträt. Paris, Sammlung André.

lazzo reale in die Brera kam, ist sogar etwas Unerhörtes in der Kunst des Cinquecento. Man sieht da junge Mädchen mit hochübereinandergeschlagenen Beinen am Ufer sitzen, im Wasser plätschern und zum Ufer emporklimmen. Die weißen Hemden bringen den Fleischton der zarten Körperchen sehr pikant zur Geltung. Von Borgognone ausgehend, ist er zu einer Rokokoschönheit fast im Sinne Fragonards gelangt.

Marco d'Oggiono malte die Porträts feiner blasser Jünglinge und machte es im übrigen zu seiner Spezialität, das Abendmahl Leonardos zu reproduzieren. *Bernardino de' Conti* war anfangs noch archaisch. Er klingt an Zenale in dem Bilde der Brera an, auf dem Lodovico il Moro und seine Gemahlin Beatrice mit ihren Kindern vor Maria knieen. Doch später wurde auch er, wenigstens als Porträtmaler, ein ganz moderner Meister. Man sieht von ihm im Vatikan das Porträt des kleinen Francesco Sforza, in der Galerie Malaspina in Mailand das einer Dame,


Luini, Badende Nymphen. Mailand, Brera.

die ihre Hand sehr apart auf den Busen legt. Und beide Werke erinnern daran daß, in der Leonardo-Schule die Keime zu allem liegen, was die Folgezeit brachte. Namentlich der sinnliche Zauber des Weibes wurde erst von diesen Meistern empfunden. Das Lächeln der Lippen, die weiche Müdigkeit der Bewegung und den Duft des Haares haben erst sie zu malen gelernt.


Gaudenzio Ferrari, Maria. Mailand, Brera.

Gaudenzio Ferrari hat in seiner Madonna der Brera eines der apartesten Marienbilder von damals geschaffen. Eine professional beauty schaut mit jenem Blick, wie ihn schöne Damen annehmen, wenn ihnen Komplimente gemacht werden, auf ihr Baby nieder. Die Portiere des Hintergrundes steigert noch den Eindruck rein mondäner Eleganz. Sonst gibt es von Ferrari sinnlich schöne Engelfiguren. In Berlin sieht man von ihm eine Verkündigung, in Turin eine Variante von Leonardos heiliger Anna. Erst in seiner letzten Zeit wurde er ein großer Produzent, und die vielen Bilder, mit denen er riesige Wandflächen bedeckte, enthalten Neues nur insofern, als sich darin — Ferrari lebte bis 1546 — der Stil der Leonardo-Zeit schon mit stark barocken Zügen durchsetzt zeigt.

In den Bildern *Cesare da Sesto*s mischt sich das mailändische Blut auch mit fremden, in diesem Fall römischen Elementen. Wie er die Ideale Leonardos nach Rom übertrug, nahm er auch selbst etwas vom römischen Stil an. Ein Streben nach Großzügigkeit, eine Vorliebe für Kontrastbewegung tritt an die Stelle der mailändischen Weichheit. Das beliebte Thema der Salome behandelt er nicht wie die übrigen Meister der Leonardo-Schule nur als Hüftstück, sondern er gibt ganze Figuren. Der Henker legt in breiter, michelangelesker Bewegung das


Gaudenzio Ferrari, Engelkonzert. Saronno.

Haupt auf die Schale. Salome hat das weinlaubbekränzte Köpfchen, das blauumränderte Auge, das man aus Giampetrinos Bildern kennt. Aber sie bewegt in mächtiger Geste den Arm und ihr Gewand wirft majestätische Falten. Mächtig sind ihre Füße, wie etwa bei der Penelope Peruzzis. Mächtige antike Sphinxfiguren tragen den Tisch. In seinen Madonnenbildern ist Maria, wie bei den Mailändern, eine mondäne Dame, die das Bewußtsein ihrer Schönheit hat. Mailändisch ist die dunkle Baumszenerie, von der ihr blasses Gesicht sich abhebt. Aber die Bewegungsmotive des Kindes sind komplizierter. Auch ein gewisses Streben nach majestätisch wallenden Gewändern macht sich bemerkbar, das der Leonardo-Schule in diesem Maße noch fremd war. Ein Beispiel für diesen Stil bietet, außer dem Madonnenbild der Brera, besonders die Anbetung der Magier in der Akademie von Venedig. Und da die Mittelgruppe dieses Bildes fast unverändert in der heiligen Familie der Eremitage wiederkehrt, wurde auch diese, die früher Leonardos Namen trug, dem Cesare da Sesto überwiesen. Nur er kommt wohl in Frage als Meister jener Lünette von Sant' Onofrio in Rom, die früher als Jugendwerk Leonardos galt. Und in der Taufe Christi der Galerie Borghese mutet er geradezu wie ein Doppelgänger Sebastiano del Piombos an. Man fühlt, einen wie tiefen Eindruck die mächtigen Gestalten Michelangelos auf ihn gemacht hatten.



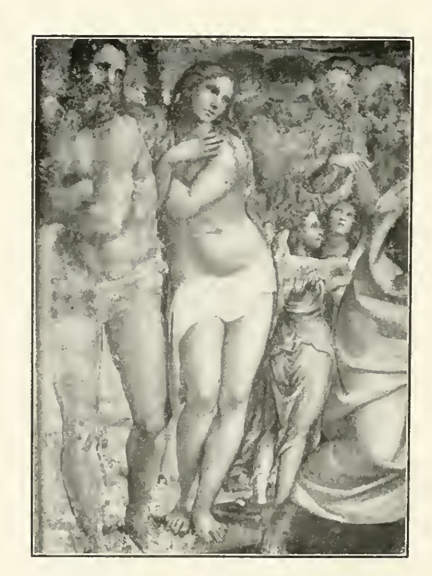
Cesare da Sesto, Die hl. Familie.
St. Petersburg.

Cesare da Sesto, Die Taufe Christi.
Rom, Galerie Borghese.



Sodoma, Selbstporträt aus dem Freskenzyklus in Monte Oliveto.

Dagegen ist Giovanni Antonio Bazzi, genannt *Sodoma,* obwohl er ebenfalls in Rom gearbeitet hat, aus der Form- und Empfindungswelt des Leonardo-Kreises nicht herausgetreten, ja, er ist wohl überhaupt der raffinierteste von allen, die in Mailand ihre Eindrücke durch Leonardo erhielten. Auch Sodoma hat wie Luini eine ganze Reihe gleichgültiger Werke geschaffen. Ein keckes Malertalent, hat er jeden Auftrag elegant erledigt, taucht proteusartig in den verschiedensten Masken auf. Aber man fühlt sofort, wo er seine Kraft einsetzte und wo er nicht bei der Sache war. Malt er Kreuzigungen, so bleibt er gänzlich kühl. Versucht er energisch zu sein, so wird er deklamatorisch. In seinen Bildern aus der Benediktlegende in Monte Oliveto, die den Zyklus Signorellis abschließen sollten, hat er manchmal nicht ungeschickt versucht, im Mönchsstil zu reden. Aber Freude machte ihm nur das Bild, auf dem die Kurtisanen den heiligen Benedikt zu verführen suchen. Man möchte sagen, ein gewisser Pariser Hautgout, etwas, das an das Journal amusant anklingt, sei über diese Szene gebreitet.



Sodoma, Adam und Eva. Detail aus dem Vorhöllenbild in der Akademie von Siena.



Sodoma, Maria. Mailand, Brera.



Sodoma, Maria. Mailand, Sammlung Genouillach.



Sodoma, Lucretia. Turin.

Man kennt zwei Selbstporträts von ihm. Einmal — in einer in Siena bewahrten Kreuzabnahme — malte er sich als römischen Kriegsknecht, wie er, den Kopf zur Seite wendend, gänzlich gleichgültig der Szene beiwohnt. Das andere Mal — auf einem Fresko von Monte



Sodoma, St. Sebastian. Florenz, Uffizien.



Sodoma, St. Sebastian. Siena, S. Spirito.

Oliveto — trägt er einen prunkvollen Mantel. Von Hunden und Meerschweinchen ist er umgeben. Lange Locken umwallen den schönen Kopf mit den üppig wollüstigen Lippen und den großen, wie im Fieber glänzenden Augen. Und kennt man diese Selbstporträts, so weiß man von vornherein, welche Werke allein zu einer Charakteristik Sodomas verwendet werden dürfen. Sein Wesen ist zitternde Sinnlichkeit. Er hat als Frauenmaler das Lächeln Leonardos in irre, wonnevolle Trunkenheit übergeleitet.



Sodoma, Caritas. Berlin.



Sodoma, St. Georg. Richmond, Sammlung Cook.

Wo es nur irgend geht, bringt er Frauen an. In der Kreuzabnahme stehen statt der Freunde des Herrn zwei schöne Damen unter dem Kreuz. In den Armen eines schönen Mädchens, das Magdalena sein soll, sinkt Maria zusammen. In seinen Madonnenbildern — das schönste dürfte das der Sammlung Genouillach sein — hat Maria langgestreckte, feine Hände, große, schwarzumränderte Augen und eine Coiffure apartester Art. Man hält es, wenn man so mondäne Werke sieht, kaum für möglich, daß seit der Verbrennung des Bußpredigers Savonarola kaum ein Jahrzehnt verstrichen war. Bei dem Thema

Christus in der Vorhölle in der Akademie von Siena interessierte ihn eigentlich nur die nackte Figur der Eva. Und kaum Raffael hat die Linienrhythmik eines weiblichen Körpers so fein empfunden. Diese weiche Erschlaffung in den Zügen, diese über die Brust gekreuzten Arme und dieser herrliche Leib — das ist der ganze Sodoma. Bei antiken und allegorischen Themen konnte er solchen Dingen mit noch größerer Freiheit nachgehen. Er malte Caritasbilder — junge Frauen, an deren üppigen Busen rosige Kinder sich schmiegen. Er bearbeitete häufig das Lucretiathema, weil es ebenfalls zur Wiedergabe einer aparten Armbewegung und einer schönen, nackten Büste Gelegenheit gab. Das Ledathema hatte



Sodoma, Leda. Rom, Galerie Borghese.



Sodoma, Jünglingsporträt aus der Anbetung der Könige. Siena, S. Agostino.

schon Leonardo in einer Zeichnung behandelt. Aber Sodomas Bild in der Borghesegalerie wirkt gleichwohl wie die Inspiration eines schönen Moments, und es ist gleichzeitig ein Schulbeispiel für den Stil der Epoche. Bei Botticelli würde Leda ganz geradlinig dastehen und der Hals des Schwanes ganz perpendikulär sein. Hier biegt sich die rechte Hüfte in weicher Bewegung zur Seite, in weicher Bewegung faßt die junge Frau mit dem rechten Arm nach links. In großer Wellenlinie naht ihr von Begehrlichkeit zitternd der Schwan. Das berühmte Fresko der Vermählung Alexanders mit Roxane, das er im Auftrage des Agostino Chigi für die Villa Farnesina in Rom gemalt hat, enthält die Quintessenz dessen, was er als Frauen-

maler zu geben vermochte. Man sehe diese feine Pose und das halb schämige, halb bräutlich verwirrte Lächeln der jungen Frau, der Amoretten das Gewand und die Sandalen lösen; man sehe diese jubelnden Putten, die die Luft durchflattern, und diesen jugendlich schönen Hymenäus, der mit feurigem Blick das junge Weib betrachtet. Kein zweites Mal sind die Schauer einer Hochzeitsnacht so sinnlich wie hier kommentiert worden.

Freilich noch mehr fesselte ihn der hermaphroditische Zug, der durch manche Jünglingszeichnungen Leonardos geht. Leonardo war



Sodoma, Abrahams Opfer. Pisa, Kathedrale.

ja ein Grieche in seiner Vorliebe für jene gemischte Schönheit, bei der die Elastizität des Jünglings mit der schwellenden Grazie der Frau sich eint. Und über die Jünglingsfiguren Sodomas ist diese raffiniert wollüstige Eleganz fast noch mehr gebreitet. Stirbt Sebastian, so lächelt er so wonnetrunken, als sollte er im Jenseits das sein, was der geraubte Ganymed dem Göttervater Jupiter war. Man darf nicht denken an die schmerzgekrümmten Heiligen von früher. Sowohl in dem Bilde der Uffizien, wie in dem Fresko in San Spirito in Siena ist Sebastian ein schöner Ephebe mit wunderbar geschwungenem, ganz

weiblichem Körper. Auch wenn er Christus an der Säule malt, gibt er nichts als einen schönen Leib mit üppig ausladenden Hüften, der nur wie zufällig das obligate Christushaupt trägt. Und der ganze Sodoma ist in der Figur des Isaak auf dem Opfer Abrahams in Pisa enthalten. Man kennt ja den Hermaphroditen des Vatikans, jenen Jüngling mit dem melancholischen Blick und dem üppigen Weiberkörper, kennt die Antinousstatuen der Kaiserzeit mit ihrer perversen Mischung der beiden Geschlechter. Nun, Sodomas Isaak, dieser Knabe mit dem Backfischköpfchen und den weichen Hüften, der die vollen, runden Arme wie in jungfräulicher Scham über dem Busen kreuzt — das ist der Hermaphrodit oder der Antinous des Christentums, ein Schönheitsideal, das nur in Zeiten höchster Kultur und Immoralität hervortritt. Der Schwan auf dem Ledabilde und die Spottgedichte, die von Sieneser Bürgern an den leichtlebigen Meister geschickt wurden, der seinen Beinamen Sodoma gewiß nicht mit Unrecht trug, bieten die logische Ergänzung. Es ist etwas Seltsames um die Tätigkeit dieses feinen überreizten Snobs, der in Saus und Braus als Grandseigneur seine Laufbahn begann, Antiken sammelte, Pferde rennen ließ, in Sammet und Seide, von schönen Sklaven begleitet, einherging, um schließlich — nicht im Gefängnis, aber im Spital zu enden.

Correggio.


Correggio, Madonna della Cesta. London, Nationalgalerie.

Von der Sinnlichkeit Sodomas ist der Weg nicht weit zu der des Correggio. Er ist wohl der Bestrickendste von allen, die um Leonardo sich scharten. Man meint, sein ganzes Leben sei ein Liebestraum gewesen, von schönen Frauen und lächelnden Eroten umschwebt. Freilich kommen diese liebenswürdigen Eigenschaften nur in einem Teil seiner Bilder zu Wort. Denn er war sich über die Grenzen seines Talentes nicht klar und hat auch vieles geschaffen, wo er lediglich hohl erscheint.

Zu diesen Werken, die gegen den Strich seines Temperamentes gingen, rechne ich die riesigen Kuppelbilder, mit denen er die Kirche San Giovanni Evangelista und die Kathedrale von Parma dekorierte. Hier ist er nichts als ein raffinierter Virtuos, der Haare flattern und Gewänder sich bauschen läßt. Riesige Körper winden sich, werfen die Arme in die Luft, verdrehen die Köpfe. Engel überschlagen sich und stürmen durch das Luftmeer daher. Namentlich das Bild der Dom-

Correggio: Ricci, Berlin 1896/97. Thode, Bielefeld 1897. Klassiker der Kunst, Band X, Stuttgart 1908.

kuppel enthält schon den ganzen Himmel, wie er in der Phantasie der Barockmaler lebte. Es ist erstaunlich, wie er aller Schwierigkeiten spottet; erstaunlich, mit welcher Sicherheit er den Weg betritt, der von der Renaissance zum Pater Pozzo führt. Doch wie dürftig ist das Thema, das sich hinter der rauschenden Instrumentierung birgt! Alles kraftlos, Form ohne Inhalt, Denkerstirnen ohne Gedanken, mächtige Gebärden ohne Sinn und Zweck.



Correggio, Madonna des hl. Franziskus. Dresden.

Correggios Skala war klein. Da er nach den Erfolgen seiner Kuppelfresken der Meinung war, alles leisten zu können, hat er dann auch Tafelbilder gemalt, die ihn nur von seiner unangenehmen, nicht von der guten Seite zeigen. Gerade weil sein ganzes Empfinden weiblich war, setzte er sich in den Kopf, den Mann zu markieren. Und das



Correggio, Detail aus der Madonna des hl. Hieronymus. Parma.

Ergebnis war das gleiche wie bei dem zarten Elegiker van Dyck, als er in seiner ersten Zeit Rubens imitierte. Hohle Kraftmeierei tritt an die Stelle kraftvoller Größe. Durch theatralisch hünenhafte Gestalten, die er aufdringlich in den Vordergrund setzt, nimmt er seinen besten Bildern die Stimmung. Wundervoll ist beispielsweise in der Madonna

mit Hieronymus das nervös bewegliche Christkind, der allerliebste Engel, der ihm das Buch vorhält, und Magdalena, die ihre Wange an sein Beinchen drückt. Aber der Hieronymus, der wie ein Riese des Bandinelli aussieht, macht alles zuschanden. Andere Werke wieder verdirbt er durch virtuose Parforcetouren, die für Kuppelfresken, nicht für Tafelbilder sich eignen. Selbst in die „heilige Nacht", das be-



Correggio, Madonna des hl. Georg. Dresden.

rühmte Bild der Dresdener Galerie, ragt sein beliebtes Froschschenkelragout herein und nimmt einer Szene, die ruhig stimmungsvoll sein könnte, viel von ihrem stillen Zauber.

Correggio ist nur gut, wenn es sich nicht um Kraft, sondern um sanfte, weiche Empfindungen, nicht um Pathos, sondern um harmloses Spiel, um lächelnde Heiterkeit handelt, nur, wo er keine Männer, sondern Frauen und Kinder malt, wo er der Maler der Grazien bleibt, in den Grenzen eines anmutigen Rokoko sich hält. Allegri — in diesem Namen liegt seine Kunst beschlossen.

In Mantua, wohin er aus seinem kleinen Heimatorte 1511 gekommen war, erhielt er wohl die ersten großen Eindrücke seines Lebens. Mantegna, der ja 1506 gestorben war, aber noch immer unsichtbar über Mantua schwebte, wurde sein erster Führer. Lange träumte er im Castello di Corte vor den Werken des Meisters — wie ein Kind träumt, das zu Füßen einer Bronzestatue sitzt. Der Geist des ehernen



Correggio, Madonna des hl. Sebastian. Dresden.

Heros, alles, was der Realist, der Gelehrte Mantegna geschaffen, war ihm eine verschlossene Welt. Aber ein Bild zog ihn an, das einzige, das heiter wirkt unter Mantegnas Werken. Jene nackten Putten mit den Schmetterlingsflügeln, die an der Decke der Camera degli Sposi spielen, gefielen ihm, weil sie so neckisch waren, so beweglich und lustig. Und nicht nur Werke Mantegnas lernte er in Mantua kennen. Es hatte am Schlusse des Quattrocento dort, von Mailand kommend, auch der geweilt, der damals alle Künstler in seinen Bannkreis zog.



Correggio, Noli me tangere.
Madrid, Prado.

Leonardo hatte in Mantua das Porträt der Isabella von Este, jene wunderbare Zeichnung, die heute im Louvre bewahrt wird, geschaffen. Und man darf wohl annehmen, daß Correggio, nachdem er ein Werk Leonardos gesehen hatte, dann später, als dieser nach Mailand zurückgekehrt war, auch dorthin ging. Denn das erotische Element in Leonardos Kunst mußte gerade auf ihn faszinierend wirken. Hier sah er jene Köpfe, wie er sie später selbst so wundervoll malen lernte: Weiber, die wonnetrunken zittern, Kinder, die verschämt erröten, wenn schöne heilige Frauen und verliebte Backfischengel sie zärtlich betrachten. Hier sah er weiter jenes weiche Sfumato, das so wirkungsvoll die sinnlich vibrierende Stimmung steigert.

Seine frühen Werke lassen verfolgen, wie der Einfluß Mantegnas von dem Leonardos abgelöst wird und schließlich der selbständige Correggio sich formt. In seiner Madonna der Uffizien trägt Maria noch den Matronenschleier. Aber die duftige Wolkenglorie und das hübsche Christkind, das so neugierig auf den schönen blondlockigen Engel hinstarrt, kündigen schon den echten Correggio an. Die Madonna des heiligen Franz enthält dann die Quintessenz dessen, was er als Kompositionskünstler von Leonardo lernte. Er weiß in den Regeln der Pyramidalkomposition Bescheid und wahrt sich innerhalb



Correggio, Die heilige Nacht. Dresden.

dieses Schemas eine amüsante Beweglichkeit. In der Verlobung der heiligen Katharina steht er als fertiger Meister da. Leonardos Frauenideal ist noch mehr ins Niedliche, in den Typus des Tanagrafigürchen übergeleitet. Wundervoll ist der blondlockige Engel und der schwarzlockige, mädchenhaft zarte Sebastian. Und in den Händen namentlich, nervösen feinen Händen, liegt der ganze Correggio. Man sehe, wie er das niedlich täppische Tasten der Kinderhand und die apart sich biegenden schlanken Finger der Katharina malt. Wegen dieser Delikatesse, die das Werk unzweifelhaft hat, möchte ich auch die Magdalena in Dresden trotz Morelli dem Correggio nicht ohne weiteres absprechen. Es ist in der Linie dieser Schulter und in der Bewegung des aufgestützten Armes eine Grazie, wie sie kein Niederländer, sondern nur ein Meister, der von Leonardo da Vinci ausging, empfinden konnte. Nicht erst im 17. Jahrhundert, sondern schon in den Tagen Leonardos war Magdalena beliebt. Und auch die Landschaft des Hintergrundes scheint der Felsgrottenmadonna weit näher als den Landschaften des Barock zu stehen.

Selbstverständlich darf man auch bei den späteren Madonnenbildern, die nun folgten, nicht an Botticelli und Bellini denken. Als diese Meister lebten, gab es noch eine religiöse Kunst. Bei Correggio, dem Sohn einer ganz unreligiösen Zeit, ist an die Stelle dieses Kirchlichen der rein sinnliche Reiz getreten. Es ist fast unanständig pikant, wie er in dem Londoner Madonnenbild den Körper des Christkindes entblößt; unerhört, mit welcher Freiheit er im Noli me tangere eine mystische Szene ins Erotische überleitet. Auch wenn er zuweilen die Passion behandelt, sind solche Werke nicht frömmer als die, die in den Tagen Bouchers entstanden. „Ecce homo“ — man denkt bei diesem Wort an den armen, von Kriegsknechten gemißhandelten Schächer, wie ihn Dürer und Cranach malten. Correggios Schmerzensmann hat weiche weiße Hände, die die Fesseln wie ein Armband umschließen. Maria, eine schöne Frau mit blauumränderten Augen, sinkt leise in Ohnmacht, und Magdalena blickt in verliebter Ekstase auf Jesus hin.

Giovanni Bellini war noch nicht lange tot, als Correggios berühmte Altarwerke der Dresdener Galerie entstanden. Und zwischen den Werken beider Meister scheint eine Kluft groß wie die Welt zu gähnen. Alles was bei Bellini gläubige Hingabe war, ist hier ins irdisch Galante übersetzt, ein Zwiegespräch von schmachtenden Blicken und verständnisvollem Lächeln. Ja, es genügt den Heiligen gar nicht, mit Maria zu liebäugeln. Während diese einem von ihnen zuwinkt, benutzt der andere die Gelegenheit, mit einer schönen Dame zu kokettieren, die vielleicht vor dem Bilde steht. Es beginnt jenes Blickewechseln mit dem



Correggio, Diana. Fresko. Parma, San Paolo.

Betrachter, das von Correggio auf die Barockmalerei überging. Doch das ist ja eben das Interessante der Kunstgeschichte, daß sie alle Wandlungen, die sich im Empfindungsleben der Menschen vollzogen, genau wie ein Thermometer angibt. Correggio hat die Figuren Marias und der Heiligen benutzt, um Liebesszenen zu malen. Und gerade indem er es tat, war er der echte Maler jener Zeit, die von allen Lehren des Christentums nur noch eine, das Wort: Kindlein, liebet euch untereinander! beherzigte.

Freilich, sein letztes Wort hatte er auch in diesen Werken noch nicht gesagt. Sein eigentliches Reich war nicht das der christlichen, sondern das der heidnischen Mythe. Schon kurz nachdem er sich in Parma niedergelassen (1518), hatte er Gelegenheit gehabt, erstmals dieses Gebiet zu betreten. Und das Werk, das er im Auftrag der chevaleresken Oberin des Nonnenklosters von San Paolo schuf, ist nicht nur für ihn selbst, auch für die Zeit bezeichnend. Früher ließen die Nonnen ihre Schutzheilige malen, vor deren Bild sie ihr Gebet verrichteten. Donna Giovanna denkt hellenisch. Diana, die durch ihre Eigenschaft als Göttin der Keuschheit sich doch nicht abhalten ließ, zu Endymion herniederzusteigen, ist die Patronin, deren Halbmond sie in ihrem Wappenschild trägt. So beauftragte sie Correggio, ihr Schlafgemach durch die Kunst seines Pinsels in einen Wald zu verwandeln. Ein grünes Laubdach breitet sich aus. Man sieht Diana, wie sie ihren Wagen besteigt, und oben



Correggio, Putten. Fresko. Parma, San Paolo.

in den Öffnungen des Blattwerks Amoretten, die mit dem Jagdgerät der Göttin spielen. Die Putten der Camera degli Sposi und die Laubarchitektur der Madonna della Vittoria wurden in Correggios Erinnerung lebendig, und beide Werke verwebten sich in seiner Phantasie zu den delikaten kleinen Wesen, die sich so heiter graziös inmitten des Astwerks tummeln.



Correggio, Die Erziehung des Amor.
London, Nationalgalerie.

Die nächsten Jahre hatten ihm dann einen solchen Auftrag nicht mehr gebracht. Soweit es nur möglich war, hatte er in seinen Altarwerken die Figuren ins Heidnische übersetzt. Sebastian, auf der Verlobung der Katharina, könnte statt eines Pfeiles eine Traube halten und Bacchus heißen. Johannes wird Adonis, Georg ein römischer Feldherr. Aber sein Lebenswerk war mit dieser Transponierung so wenig getan wie das Mantegnas, bevor er den Triumph Cäsars geschaffen. So siedelt er am Schlusse seines Lebens endgültig über in seine wahre Domäne. Dieselbe Frau, die einst Mantegna beschäftigte, Isabella Gonzaga, gab auch ihm Gelegenheit, die Werke zu schaffen, an die man vorzugsweise denkt, wenn sein Name genannt wird. Das letzte Bild, das Mantegna für sie malte, hatte die Vertreibung der Laster dargestellt. Jetzt kehren all die Wesen, die Savonarola ins Exil geschickt hatte, im Triumph zurück. Und erst diese Bilder, in denen er, vom Christentum sich abwendend, nur noch die Macht der Liebe besang, bedeuten den eigentlichen Correggio. Die Dissonanz, die dort immerhin zwischen dem Thema und der Auffassung herrschte, ist geschwunden. Am Kreuze hängt nicht mehr das abgehärmte Bild des Erlösers, sondern es streckt, wie auf der Radierung von Rops, ein Weiberkörper sich aus, fein wie verdichtetes Licht. Statt der Buchstaben INRI steht das Wort Eros darüber.

In dem Londoner Bild der Erziehung des Amor stellt er das Grundthema fest. Merkur unterrichtet den Amor über seine Mission. Venus hält den Bogen für ihn bereit. Dann folgten, von den Gonzagas



als Geschenke für Karl V. bestimmt, jene weltberühmten Bilder, in denen er die verliebten Abenteuer Jupiters schilderte. Das mit dem Raub des Ganymed ist vielleicht aus Correggios Oeuvre zu streichen.



Correggio, Jupiter und Antiope. Paris, Louvre.

Correggio, Danae. Rom, Galerie Borghese.

Man wies nicht mit Unrecht darauf hin, daß eigentlich solche Themen erst in der Barockzeit kamen. Doch auch die vier anderen Werke reichen aus, um Correggios Unsterblichkeit zu sichern. Auf dem Louvrebild naht Zeus als jugendlicher Satyr der schönen Antiope, die in weicher Pose am Abhang eines Hügels lagert, während ein dicker hermaphroditischer Putto an ihre Hüfte sich schmiegt. Auf dem der Galerie Borghese liegt Danae, ein zierliches Tanagraweibchen von nervöser Beweglichkeit, auf weißem, wie zur Liebe gemachtem Lager und läßt es lächelnd zu, daß ein Amor das Hemd ihr wegzieht. In dem des Berliner Museums hat er das Leda-Thema, das Sodoma in einer Einzelfigur behandelt hatte, zu einer figurenreichen Novella ausgesponnen. Leda badet mit ihren Gespielinnen



Correggio, Leda. Berlin.

im Weiher. Da sind die Schwäne herangerauscht. Die Jüngste, noch halbwüchsige, sucht nichtsahnend sich des Tieres zu erwehren. Eine Ältere blickt lächelnd dem Schwane nach, der schon wieder in die Luft sich erhebt. In der Mitte, am Fuße eines Baumes sitzt Leda und nimmt den Zeus-Schwan in ihrem Schoße auf. Links im Busch aber schlägt Cupido träumerisch in die Saiten. Es ist ein wundervolles Märchen von Waldeskühle und zitternder Sinnlichkeit. Man glaubt die Töne der Musik zu hören, die weich und buhlerisch durch die Landschaft klingen. Erst die Rokokomaler haben wieder die graziösen Bewegungen junger Mädchenkörper mit solcher Gourmandise gemalt. Es steckt ein Stück Fragonard in diesem Zeus-Schwan, der, mit dem Schnabel den Mund Ledas suchend, sich zugleich mit seinem Gefieder an ihre Schenkel preßt. Und nicht umsonst hat das 18. Jahrhundert so für Correggio geschwärmt, ihn zum Fürsten des Rokoko ernannt. In seiner nervösen Erotik entsprach er dem Geschmack dieser überfeinerten Zeit. Correggio, älter geworden, heißt Boucher.



Correggio, Io. Wien.

Die Wiener Io namentlich, die in der Umarmung des Zeus in ein Meer von Wonne hinsinkt, bezeichnet den Höhepunkt jener Zeit, als auf die Abtötung der Sinne, wie Savonarola sie gepredigt hatte, der Triumph der Sinnlichkeit gefolgt war. Hier ist das Wort gesprochen, das schon Leonardo auf den Lippen lag, als er dem entsagungsvollen Frauenideal der Savonarola-Zeit seine erotisch glühenden, sinnlich vibrierenden Weiber gegenüberstellte. Correggio verschafft ihrer Sehnsucht Befriedigung. Nie vorher und selten später wurde eine sinnliche Szene so sinnlich gemalt. Es ist raffiniert, wie aus der Wolke Hand und Mund des Gottes hervorschimmert, raffiniert, wie das wogende Helldunkel den Eindruck suggeriert, als ob Ios Körper wollüstig sich be-

wege. Freilich hat er mit Hilfe dieser Helldunkelmalerei der Szene auch wieder alles Erdenschwere, derb Materielle genommen. Man glaubt in ein Traumland zu schauen, wo vom Dämmerlicht verschleiert geheimnisvoll lächelnde, doch körperlose Wesen sich bewegen.

Bei *Parmeggianino,* der ein wenig später in Parma arbeitete, hat dann diese Sinnlichkeit Correggios einen noch größeren Stich ins pervers Manierierte bekommen. Schon sein älterer Vetter *Girolamo Mazzola* war ein überaus graziöser Meister. Wenn die Verkündigung



Girolamo Mazzola, Verkündigung. Mailand, Ambrosiana.

der Ambrosiana wirklich von ihm und nicht von Francesco ist, so hätte schon er jenen feinen Tanagratypus gehabt, der den Werken Parmeggianinos einen so bestrickenden Liebreiz gibt. Das braune, mit der Brennschere gekräuselte Haar, die Eleganz der Hand und des Fußes, dabei die erstaunliche Feinheit, mit der die ganze Szene ins Antike übersetzt ist, verleihen dem Werk einen sehr aparten Zauber. Desgleichen betrachtet man in Parma gern seine Madonna mit St. Robert. Sie zeigt Correggios feinen Sinn für schöne blasse Frauen und zierliche nackte Kinder, während sich gleichzeitig über den landschaftlichen Hintergrund, die Grotte mit den Schlinggewächsen, noch

die träumerisch idyllische Stimmung der Felsgrottenjungfrau breitet. Und dieses Boudoirhafte des Girolamo Mazzola ist dann in den Werken seines jüngeren Vetters ganz ins Parfümierte übergeleitet. Sein



Parmeggianino, Selbstporträt.
Florenz, Uffizien.



Parmeggianino, Madonna. Dresden.



Parmeggianino, Damenporträt.
Neapel.



Parmeggianino, Madonna.
Neapel.

Selbstporträt in den Uffizien zeigt einen sehr vornehmen blassen Herrn mit weichem schwarzen Bart und ganz schwarzer Kleidung. Aus Spitzenmanschetten taucht eine aristokratische Hand auf, die am kleinen Finger mit einem aparten Ring geschmückt ist. Zu dieser Persönlichkeit paßt seine Kunst. Ohne Correggio ist er ja nicht denk-

bar. Wie dieser hat er oft die Prinzipien der Deckenmalerei auf das Tafelbild übertragen und dadurch Werken, wie etwa der Vermählung



Parmeggianino, Die hl. Familie. Madrid, Prado.



Parmeggianino, Madonna. Florenz, Pal. Pitti.



Parmeggianino, Amor als Bogenschnitzer. Dresden.



Parmeggianino, Badende Nymphen. Fontanellato.

der Katharina in Parma, einen leicht barocken Zug gegeben. Aber wundervoll sind schon in diesem Bilde die Typen. Es ist reizend, daß

er Katharina als grazilen Backfisch darstellt, reizend, mit wie feinem Geschmack er ihre zarten, schlank ausgestreckten Finger malt. Von unglaublicher Delikatesse sind weiter seine Damenporträts. Als Beispiel möge ein Bild im Museum von Neapel dienen, auf dem der bäuerliche Aufputz — Frisur, Schürze und Brusttuch — einen so pikanten Kontrast zu dem Charme des kleinen blassen aristokratischen Köpfchens bildet. Und solche Mädchenfiguren hat er dann auch als Modelle für seine übrigen Werke benutzt. Handelt es sich um Martyrien, wie um das der Agathe, so haben selbstverständlich diese Bilder nichts Grausiges. Er will einen schönen weiblichen Oberkörper malen, dessen Arme an eine Säule gefesselt in weicher Bewegung sich emporheben. Auf nichts anderes als auf solche weiche Bewegungsmotive und aparte Posen ist er auch in seinen Madonnenbildern bedacht. Das Christkind ist bei ihm kein Kind, sondern ein schöner Knabe; nein, auch kein Knabe, sondern ein Hermaphrodit der Antike. Die Hüften wölben sich wie auf den Bildern nackter Frauen, wie sie im 19. Jahrhundert Cabanel und Bouguereau malten. Hellblonde Locken umkräuseln die Stirn. Mit einem Armband ist der nackte Arm geschmückt. Maria ist keine Heilige, sie ist eine Künstlerin, die, in dünnes Florgewand gekleidet, sich in lebenden Bildern pikantester Art produziert. Die Coiffure, die Biegung des Köpfchens auf dem schlanken Hals, die Bewegung der ringgeschmückten Hände und die Art, wie das Florgewand sich über den Busen legt,



Parmeggianino, Verkündigung. Neapel, Museo Nazionale.



Parmeggianino, Die hl. Familie. Richmond, Sammlung Cook.

ist aufs feinste berechnet. Auf dem Bild der Pittigalerie liegt der große nackte Bambino, das Füßchen zum Kusse ausstreckend, wie ein Amor auf dem Schoß der Mutter, die mit ihren schlanken Fingern ihren Busen drückt. Auf dem in Dresden hält Maria die Hände so über dem Kinde, daß ihre langen Finger mit den rosigen Nägeln möglichst apart sich darbieten. Auf dem Bild der Londoner Nationalgalerie thront sie in Wolken, und der schlanke Johannes weist auf sie hin. Auch hier ist das Christkind fabelhaft schön in seiner weiblichen Sinnlichkeit, mit seinen vollen Armen und Weiberhüften. Auch hier steht der üppige vibrierende Busen Marias in apartestem Gegensatz zu dem schmalen blassen Köpfchen. Auf dem Neapeler Bild, wo sie über das auf einem Kissen ruhende Kind sich beugt, sieht man sogar das Braun der Brustwarzen unter dem Florgewand hervorschimmern. O Parmeggianino, du bist ein perverser Meister, doch gerade in diesem Hautgout berückend schön! Seine antiken Werke liefern dazu die logische Ergänzung. Auf dem bekannten Wiener Bild schaut Amor als Bogenschütze mit sinnlich verführerischen Augen den Betrachter an, während er ihm gleichzeitig eine mollige Rückenpartie zuwendet. Auf dem Fresko mit dem Bad der Diana, das er in Fontanellato malte, plätschern schöne Mädchen im Wasser und schmiegen sich in zärtlichen Verschlingungen aneinander. Auch ganz junge sind darunter mit kaum sich wölbender Brust. Die Pikanterie von Correggios Leda ist noch mehr in den Greuze-Stil transponiert. Und es ist nicht zufällig, daß gerade im 18. Jahrhundert, dem Parmeggianino fast noch sympathischer als Correggio sein mußte, eine Lebensgeschichte des Meisters geschrieben wurde.

Giorgione.



Giorgione, Selbstporträt.
Florenz, Uffizien.

Von Parma gehen wir nach Venedig. Leonardo hatte dort im Frühling 1500 geweilt, und so kurz sein Aufenthalt währte, so genügte er doch, um auch hier einem 22jährigen Jüngling die Anregungen fürs Leben zu geben. „Aveva veduto Giorgione," schreibt Vasari, „alcune cose di mano di Lionardo, e questa maniera gli piacque tanto che, mentre visse, sempre ando dietro a quella." Was Leonardo für die Welt tat, leistete Giorgione für Venedig. Er leitet die Kunst aus dem Sakralen in das weltlich Schöne hinüber.

Zunächst freilich ist von dieser Wandlung wenig zu merken. Denn das Werk, das an der Schwelle des venezianischen Cinquecento steht, ist die Madonna von Castelfranco, und dieses Madonnenbild ist so zart, so weltverloren verträumt, daß es äußerlich kaum von Bellinis heiligen Konversationen sich trennt. Ganz mit dem gleichen Ton, in dem das alte Jahrhundert ausklang, setzt das neue ein. Schon Cima hatte ja den Thron Marias aus der Kirchennische in die freie Gottesnatur gerückt. Giorgione folgte also dem schon bestehenden Brauch, als er ihn ebenfalls in einer Landschaft aufstellte. Auch

---

Herbert Cook, London 1901. Landau, Berlin 1904. Justi, Berlin 1908.

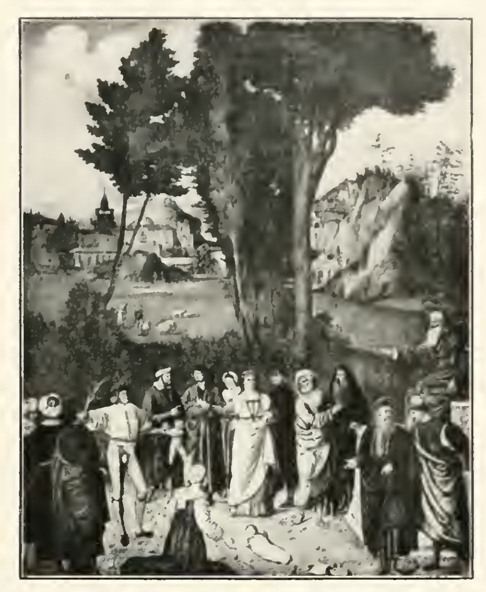


Giorgione, Madonna von Castelfranco.
Dom von Castelfranco.

im übrigen hat er an dem feststehenden Schema der sante conversazioni rein äußerlich nichts geändert. Zwei Männer, ein junger Ritter und ein Mönch, halten vor dem Thron Marias Wacht. Kein Lüftchen regt sich. Alles atmet die tiefe, schweigende Ruhe, in die auch die Heiligen so träumerisch versunken sind. Aber eine leise Nuance kündigt doch einen neuen Stil, ein neues Gefühlsleben an. Maria thront höher als auf Bellinis und Cimas Bildern, so daß das Ganze frei und luftig sich in Pyramidenform aufbaut. Und die beiden Männergestalten, die den seitlichen Abschluß dieses kompositionellen Gefüges bilden — sind sie denn Heilige der katholischen Kirche? Kann man sie Sebastian oder Georg, Hieronymus oder Franziskus nennen? Nein! Es sind namenlose Menschen: ein Mönch in brauner Kutte und ein junger Ritter in glitzernder Stahlrüstung. Man denkt bei dem blassen, verträumten Mönch an Ekkehard, der einer schönen Herzogin den Hof macht, denkt bei dem Ritter mit der Fahne an das Lied vom Sänger, der die Fahnenwacht im Felde hält:

„Die Dame, die ich liebe, nenn' ich nicht,
Doch hab' ich ihre Farben mir erkoren."

Ein kreuzritterhaftes oder troubadourhaftes Element ist an die Stelle des kirchlichen getreten. Die Marienverehrung ist ritterlicher Frauendienst geworden. Und Maria selbst: So sehr das ovale Köpfchen mit dem Schleier, den melancholischen Augen und dem schlicht gescheitelten, braunen Haar den Madonnenköpfen Bellinis ähnelt — die Empfindungen dieses Weibes sind nicht mehr die gleichen. Kein Schmerz, kein ahnungsvolles Weh umflort ihre Augen. Sie träumt still vor sich hin, wehmütig und zärtlich, als ob sie eines fernen Geliebten denke. So keusch die Gestalt ist, es strömt eine feine Sinnlichkeit von ihr aus. Man fühlt, daß diesem Künstler Maria nicht mehr die Madonna war, daß er diesen Mund geküßt, nach diesem Weib sich gesehnt hatte, wenn sie fern war. „Vieni o Cecilia, vieni t'affretta, il tuo t'aspetta Giorgio."



Giorgione, Das Urteil des Salomo.
Florenz, Uffizien.

Ob diese Verse, die auf der Rückseite der Tafel standen, vom Maler selber, der während der Arbeit seiner Geliebten harrte, oder später von einem anderen geschrieben wurden, ist gleichgültig. Auch dieser andere fühlte eben den zarten, sinnlichen Duft, der aus dem Bilde strömt. Es ist, wie die Felsgrottenjungfrau, kein Kirchenbild mehr, sondern lediglich ein Hymnus an die Schönheit. Dazu kommt dann noch die tiefglühende sonore Farbe und die traumhaft schöne Landschaft, wo auf der einen Seite zwar eine christliche Basilika, aber auf der anderen am Ufer eines Sees sich ein griechischer Tempel erhebt. Könnte man in Madonnenbildern der Savonarola-Zeit sich dieses Tempietto denken? Ist nicht in diesem kleinen Detail das Glaubensbekenntnis eines Menschen, das Credo einer Epoche enthalten? Ein christliches Madonnenbild ist zu einem Gebet auf der Akropolis geworden. Die melancholische Klage „Schöne Welt, wo bist du, kehre wieder" zittert durch das Ganze hindurch.

Der Bahnbrecher dieser neuen, von heidnischem Geiste durchsättigten Kunst des cinquecentistischen Venedig zu werden, war Giorgione durch sein ganzes Wesen berufen. Er stammte aus dem Ort, dessen Kirche sein Altarbild noch heute als herrlichstes Kleinod ziert, aus Castelfranco in der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort „amorosa" geben. Lyrisch weich ist dort die Natur, sinnlich schwül die Luft, die man atmet. Alles verwebt sich zu einer großen ruhig träumerischen Eintönigkeit von geheimnisvoll schwermütigem Charakter. Menschen, die in solcher Umgebung aufwachsen, werden in all ihren Empfindungen reizbarer als solche, die zwischen Bergen und rauhen Felsklippen wohnen. Der Duft und Klang dieser seltsam weichen Natur macht die Nerven vibrierender, zarter. Die Legende erzählt, Giorgione sei ein illegitimer Sprosse der altadeligen Familie Barbarella gewesen. Und er hat in der Tat etwas Adliges in der komplizierten



Verfeinerung seines Nervensystems, etwas von den shakespeareschen Bastarden in der wilden Art, wie er das Leben durchstürmt.

Als er nach Venedig gekommen war, befand er sich auf seinem wahren Boden. Vasari schildert ihn als genußfreudiges Kind der Welt, das sich voll Leidenschaft



Giorgione, Judith. St. Petersburg.

Giorgione?, Judith. Venedig.

in den Strudel stürzt, von einem Liebesabenteuer zum anderen geht, schaudernd das üppig sinnenfrohe Leben genießt. Er zeigt ihn als Galantuomo, der mit der Laute abends durch die Straßen zieht und schönen Damen verzückte Liebeslieder darbringt. Dann greift Cecilia, die Madonna von Castelfranco, in sein Leben ein. Sie wird die Muse, die ihn zu seinen zartesten Werken begeistert, und an ihrer Untreue geht er zugrunde.

Als er mit 33 Jahren zusammenbrach, war die Zahl seiner Werke nicht groß; noch geringer ist die Zahl derer, die auf uns kamen. In den frühesten, den beiden kleinen Bildchen der Uffizien, die das Urteil Salomos und die Kindheit des Moses darstellen, erscheint er noch als Schüler Bellinis. Im Sinne der Primitiven sind die Figürchen gezeichnet. Doch man erkennt schon, daß dieser Künstler ein großer Landschafter werden wird. Nicht in festen Umrissen, sondern weich und

zart lösen die graziösen Kronen der Bäume vom weichen Firmamente sich los. Statt von alttestamentlichen Sujets kann man eher von Orientalromantik reden. Denn die bunten, orientalisch gekleideten Figürchen dienen immer nur dazu, hübsche Farbenflecke inmitten der träumerischen, von weicher



Giorgione, Ein Konzert. Florenz, Pal. Pitti.



Giorgione, Ritter und Knappe. Florenz, Uffizien.



Giorgione, Jünglingsporträt. Berlin.

Frühlingsluft gebadeten Landschaft zu bilden. Werkchen wie Bellinis „Allegorie", jene Frauengestalt im Nachen, der so still über die Fluten gleitet, haben wohl den tiefsten Eindruck auf den Träumer gemacht.

Doch zur Bewunderung für Bellini trat bald die für jenen anderen großen Meister, der seine Strahlen damals über ganz Italien sendete.



Giorgione, Das ländliche Konzert. Paris, Louvre.



Giorgione (?), Die drei Lebensalter. London, Sammlung Farrer.

Hatte Leonardo in Venedig nicht gemalt, so hatte er doch gezeichnet. Frauenköpfe Leonardos kamen Giorgione sicher zu Augen. Als er im Auftrage des Duzio Costanzo, des Condottiere von Castelfranco, sein erstes Hauptwerk schuf, war er aus dem Schüler Bellinis schon der Bewunderer Leonardos geworden. Und dieser erschloß ihm nun überhaupt den Weg ins frohe irdische Reich der Sinne.

Bei den Varianten der Madonna von Castelfranco, die in verschiedenen Galerien ihm zugewiesen werden, braucht man nicht zu verweilen. Im Pradomuseum wird ein Bild gezeigt, wo neben Marias Thron Antonius und Rochus stehen; im Louvre ein ähnliches, wo man neben Maria die schöne Gestalt des jugendlichen Sebastian sieht. Doch selbst wenn diese Werke von Giorgione herrühren, müssen sie neben dem Bilde von Castelfranco verschwinden, ja, man entschließt sich nicht einmal, sie als provisorische Lösungen hinzunehmen, da, wenn man Vorstufen annimmt, das große Hauptwerk nicht mehr wie die Improvisation eines göttlichen Augenblicks erscheint. Und jedenfalls sind sie für Giorgiones Weiterentwicklung nicht von Belang. Diese war im Gegenteil die, daß die Verbindung mit dem religiösen Stoffkreis nun überhaupt gelöst wurde und daß rein weltliche Gestalten an die Stelle der biblischen Figuren traten.



Giorgione, Die sogen. Familie. Venedig. Palazzo Giovanelli.

Eine Reihe von Bildnissen ist zunächst zu nennen. Denn sogar wenn diese Werke nicht dem Giorgione selbst, sondern nur seinem Kreise angehören, illustrieren sie doch die Geschmackswandlung, die unter dem Einfluß Leonardos nun auch in der Porträtmalerei


Giorgione, Venus. Dresden.

sich vollzog. Hatte Bellini ernste Dogen, Antonello da Messina condottierenhafte Krieger gemalt, so handelt es sich nun um träumerische Männer, feine Jünglinge und sinnlich reizvolle Frauen.

Venedig ist ja die musikliebendste Stadt der Welt. Die Musik hat hier in den Altarwerken immer eine Rolle gespielt. Kaum ein Bild von Bellini und Carpaccio gibt es, wo nicht unter dem Thron Marias ein Engel oder eine Gruppe von Engeln sitzt, die mit Geigen- und Mandolinenspiel die heilige Jungfrau feiern. Giorgione selber war Musiker. Mehr als solcher denn als Maler wurde er in der vornehmen venezianischen Gesellschaft geschätzt. Er war es, unter dessen Händen nun weiter das Musikbild als besondere Gattung von der religiösen Malerei sich loslöste. Das herrliche Gemälde der Pittigalerie bildet die Einleitung zu all den vielen Bildern mit musikalischen Unterhaltungen, die bis auf Caravaggio in Venedig gemalt wurden. Jeder kennt es ja. Ein Augustiner hat die Hände auf den Tasten eines Spinetts und wendet sich zurück nach einem Chorherrn mit Violoncell, der ihm die Hand auf die Schulter legt. Ein Jüngling in reicher Tracht schaut links aus dem Bilde heraus. Der Geist der Musik, das Aufgehen in Tönen dürfte kaum jemals wieder so schön gemalt worden sein.

Zu diesen und ähnlichen Bildern, die ein vornehmes, geselliges Leben im Innenraum darstellen, treten dann jene anderen, in denen solche Szenen in der freien Natur sich abspielen. Es lag damals über der Welt eine ähnliche Stimmung, wie zu Watteaus Tagen. Wie man im 18. Jahrhundert aus dem Heroischen, Pomphaften herausstrebte in das Arkadische, Elysische, so verlangte man im Beginne des Cinquecento, nach all der Ekstase der von Savonarola beherrschten


Giorgione, Die Astrologen. Wien.



Giorgione, Pastorale. Bergamo.

Epoche, in eine saturnische Zeit zurück, wo es noch kein Christentum, keine Mönche, keine Choräle gab, wo die majestätischen Baumhallen der Wälder noch die Stelle der Kathedralen vertraten, wo man nicht auf die himmlische Seligkeit wartete, sondern sie auf Erden genoß. Von allen Werken der antiken Literatur war am meisten die pastorale Dichtung — Theokrit, Kallimachos, Longos und Nonnos, auch Properz und Catull — beliebt. Wie in den Tagen des Lorenzo magnifico das Schäferspiel Orpheus von Polizian, so war jetzt die Arcadia des Sannazaro, die Aldus Manutius verlegte, die gelesenste Dichtung der Zeit. Das bukolische, das glückliche Hirtenleben der Urzeit war das Ideal der Geister.

Schon in der älteren höfischen Kunst waren zuweilen solche Dinge behandelt worden. Man denke an den Musenhof der Isabella von Este oder an das andere im Louvre befindliche Bild von Costa, wo in einer Landschaft zu Füßen eines Triumphbogens nackte und halbbekleidete Figuren sich lagern. Und in der venezianischen Malerei des Cinquecento spielen nun solche Darstellungen mit nackten und bekleideten Figuren, die ruhig träumerisch in abendlichen Landschaften sich ergehen, eine ganz besondere Rolle. Oft handelt es sich um antike Idyllen. Man sieht etwa Venus und Adonis, Daphnis und Chloe, Narziß, der sich im Weiher spiegelt, Nymphen, die von Faunen verfolgt werden, Apoll, der mit Marsyas musiziert oder die Daphne verfolgt. Oft ist den Bildern auch ein allegorischer Gedanke zugrunde gelegt. Die Gestalten von Krieg und Frieden sitzen in einer Landschaft zusammen. Oder die drei Lebensalter sind dargestellt. Das wundervolle Bild der Sammlung Farrer in London zeigt beispielsweise im Hin-



Giorgione, Apollo und Daphne. · Venedig, Seminar.

tergrund einen Greis, der sinnend einen Totenkopf betrachtet. Vorn auf der einen Seite sieht man Kinder teils schlafend, teils den Lebensbaum erklimmend und auf der anderen Seite ein musizierendes Liebespaar: ein junges Weib, das, an das Knie eines nackten Jünglings gelehnt, ihm tief und schwärmerisch in die Augen schaut. Solche Werke bilden dann den Übergang zu denen, die eine arkadische Hirtenwelt oder die Romantik des Rittertums schildern. Hirten sitzen wie in einem goldenen Zeitalter traumverloren neben ihrer Herde. Oder eine Meeresbucht dehnt sich aus, an deren Ufer Kühe weiden, ein Hirt die Flöte bläst und der Zeus-Stier die Europa entführt. In ähnlicher Weise, als die Vertreter einer verklungenen Vorzeit, erscheinen die Ritter: keine wilden Eroberer, die auf Kriegszügen das Land durchqueren, sondern stille Schwärmer, die sich selbst als die „letzten Ritter" fühlen, Jünglinge von weiblich weichen Formen, deren Dasein in holdem Minnedienst verläuft. Georg etwa tötet zu Ehren der schönen Königstochter den Drachen und verrichtet dann mit der befreiten Prinzessin vor einem kleinen Kruzifix sein Dankgebet. Oder ein jugendlicher Kämpe, der trotz seines Stahlharnisches wie ein verkleidetes Mädchen aussieht, zieht mit seinem Knappen durch einen dunklen Wald dahin. Auch etwas geheimnisvoll Abenteuerliches ist zuweilen über solche Werke gebreitet, etwa über das Dresdener Bild, wo ein im Walde hausender Astrolog in Gegenwart eines jungen Geharnischten durch eine Mutter über das Schicksal ihres Kindes befragt wird. Wieder in anderen Bildern handelt es sich um musikalische Unterhaltungen im Freien.



Cariani, Junge Frau in der Landschaft.
Berlin.



Giorgione, Georg, den Drachen tötend.
Rom, Galerie Corsini.



Giorgione, Der Liebesgarten. London, Nationalgalerie.

Lautenspieler, Geiger und Sängerinnen sitzen musizierend zusammen. Und wieder in anderen Werken sind Liebesgärten, fêtes galantes geschildert. Leute in edler Tracht und schöner Nacktheit haben in einem verschwiegenen Erdwinkel sich niedergelassen. Stiller Friede, eine wundervoll träumerische Atmosphäre hüllt die Dinge ein. Antike Ruinen im Hintergrund rufen die Erinnerung wach an jene ferne Zeit, da noch kein Mönch die Entsagung predigte, als der Kult der Sinne alles bedeutete. Selbst in den Bäumen zittert es wie von Zärtlichkeit und Sehnsucht.

Schade ist nur, daß die meisten derartigen Werke, die in verschiedenen Galerien vorkommen, kaum von Giorgione selbst herrühren. Die Forschung hat sein Oeuvre zerpflückt. Das meiste wird dem *Andrea Schiavone* und dem Bergamasken *Giovanni Cariani,* vieles auch dem Tizian zugewiesen. Sogar beim ländlichen Konzert des Louvre wird von Tizian oder *Domenico Campagnola* gesprochen. Aber an der Tatsache, daß Giorgione der geistige Vater dieser Werke ist, kann selbst das nichts ändern. Wie man aus dem Dasein der Welt auf einen Gott schließt, der sie geschaffen hat, braucht man bei diesen Bildern einen Künstler, der zuerst das Thema festsetzte. Und das kann lediglich Giorgione gewesen sein. Mag ihm von den vorhandenen Bildern auch fast jedes abgestritten werden, so hat er doch sicher zuerst den Ton angeschlagen und die Melodie bestimmt. Nur der Mann, von dem Bembo sagte, er sei gewöhnt gewesen, sempre vagare a sua voglia, konnte der Schöpfer



Giorgione, Junges Paar in einer Landschaft. Bergamo. Phot. Taramelli, Bergamo.

des eigentlichen Stimmungsbildes werden. Schon Vasari hat bei diesen Werken Giorgiones beklagt, er könne sie nicht verstehen. Und man kann sie ja tatsächlich nur verstehen, wie man Melodien versteht: Klänge, ruhige, zarte Stimmungen haben sich zu Formen verdichtet. So verschieden die Figuren sind, ist es doch immer nur der Traum eines schönen, goldenen Zeitalters:

„Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Herden im Genuß vereinten,
Da ein uralter Baum auf grüner Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schutz verlieh,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang!"

Was er mit dem berühmtesten Werke, der „Familie" des Palazzo Giovanelli in Venedig, sagen wollte, hat noch kein Mensch enträtselt. Man sieht zwei Wesen, die zueinander zu gehören scheinen und doch fremd sich gegenüberstehen. Aus Cecilia, der Madonna von Castelfranco, ist eine junge Frau geworden mit dem Kind an der Brust. In nichts ähnelt sie mehr der stillen Maria, nichts hat sie mehr von der ätherischen Keuschheit des Quattrocento.

So bereitet dieses Bild auf das letzte vor, mit dem Giorgione sein Lebenswerk abschloß. Was in der Madonna von Castelfranco noch Sehnsucht war, ist hier Erfüllung. Cecilia ruht in nackter Schönheit auf dem Lager. Aus dem kleinen Figürchen der „Familie" ist ein lebensgroßer Frauenkörper, aus der Madonna von Castelfranco ist Aphrodite geworden. Was das Bild von Venusfiguren Botticellis trennt, ist nicht nur der Unterschied von Gotik und Renaissance: daß die Gestalt dort stehend, hier liegend, daß dort schlankes Aufstreben, hier weiches Sichhinlagern gemalt ist, sondern auch der Unterschied der Empfindung springt sofort in die Augen. Aus dem Werke Botticellis spricht noch der Mönch, der halb mit Grausen auf die nackte Göttin der Hellenen blickt; aus dem Giorgiones der Sohn der Renaissance, dessen Auge bebend über alle Reize des weiblichen Körpers gleitet. Während über den Bildern Botticellis noch die weltflüchtige Askese des Mittelalters lag, steigt jetzt „le cri de la chair" jubelnd zum Himmel. Weiche, schwellende Glieder strecken müde sich aus. Und nur Giorgione, der Sinnenmensch, konnte für Venedig die Pforten dieses neuen Zeitalters öffnen.

Das Werk war unvollendet, als er begraben wurde, und es wirkt symbolisch, daß Tizian durch die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes es vollendete. Ja, in dem zweiten, jetzt in Wien be-

wahrten Bild, das bei seinem Tode auch noch unvollendet in seiner Werkstatt hing, möchte man eine Allegorie auf Giorgiones eigenes Schaffen sehen. Drei Philosophen sind dargestellt, von denen nur der jüngste strahlenden Auges in den Glanz der aufgehenden Sonne blickt, während die älteren noch achtlos beiseite stehen. So hatte Giorgione, der junge Giorgione am frühesten die Morgenröte der neuen Zeit gewahrt. Doch erst Ältere, seinem Signale folgend, führten das Lebenswerk des Frühverstorbenen in Venedig weiter.



Venezianische Schule, Venus und Adonis.
London, Nationalgalerie.

Die Florentiner.

Außer den oberitalienischen Meistern, die um Leonardo kreisten, sind die Florentiner zu nennen. Er hatte seine Jugend in Florenz verlebt, hatte später, in den Jahren 1503 bis 1506 dort die heilige Anna und die Mona Lisa gemalt. So erklärt es sich, daß er auch für die jüngeren Florentiner der Führer wurde.



Andrea del Sarto, Selbstporträt.
Florenz, Uffizien.

Andrea del Sarto steht unter diesen Meistern dem modernen Empfinden am nächsten. Eines Schneiders Agnolo Sohn, war er 1487 geboren. Sein Lehrer war Piero di Cosimo, der einst so schönheitsdurstige Heide, dem der finstre Savonarola die Lust am Leben genommen hatte. Dann sah er Leonardo, sah die heilige Anna, das Porträt der Mona Lisa entstehen. Er kam in den Bann der geheimnisvollen, sinnbetörenden Gestalten des Meisters. Und ein Wesen gleich dämonisch wie Mona Lisa trat ihm leibhaftig entgegen. Lucrezia del Fede war es, die Frau eines Carlo Recanati, der einen Hutladen in der Via San Gallo hatte. Sie ward für ihn, was für Giorgione Cecilia, für Rossetti Elisabeth Siddal, für unseren Feuerbach Nanna war. Lange lebten sie zusammen. Dann, nach dem Tode Recanatis wurde sie seine Frau. Ihr legte er alles zu Füßen, auch seine Ehre. Von Paris, wohin Franz I. ihn berufen hatte, kehrte er bald zurück, da er ohne Lucrezia nicht

---

Über Andrea del Sarto: Schaeffer, Berlin 1904. Über Fra Bartolommeo: Gruyer, Paris 1886.



Andrea del Sarto, Lucrezia del Fede.
Berlin.



Andrea del Sarto, Der Meister und seine Gattin.
Florenz, Uffizien.

sein konnte. Um ihr ein fürstliches Heim zu schaffen, unterschlug er Gelder, die der König ihm zum Ankauf von Kunstwerken mitgab. Oft hat er sie gemalt. Bildnisse des Berliner und Madrider Museums feiern den würzigen Duft und das allmähliche Welken ihrer sibyllinischen Schönheit. Besonders fein ist das Doppelbild der Uffizien, auf dem er als melancholischer Liebhaber ihr die Hand auf die Schulter legt und in verzehrender Glut sie anblickt, während sie kalt wie eine Sphinx sich abkehrt. Und kennt man diese Bildnisse Lucrezias, dazu das Selbstporträt des Meisters mit dem blassen Kopf und dem sinnlich leuchtenden, schwarzumränderten Auge, so kennt man überhaupt die Kunst del Sartos.

Andrea, wie alle Meister dieser Zeit, hatte Kirchenbilder, Apostel



Andrea del Sarto, Porträt.
Florenz, Pal. Pitti.



Andrea del Sarto, Verkündigung.
Florenz, Pal. Pitti.


Andrea del Sarto, Abrahams Opfer. Dresden.

und Märtyrer, Madonnen und Grablegungen zu malen. Die Pittigalerie enthält seine schönsten Werke. Andere sind in den Uffizien und der Akademie in Florenz, in Dresden, München und Paris zu finden. Doch was bleibt in Erinnerung? Was ist unvergeßlich? Es sind gewisse Köpfe: Frauen mit dunklen, heißen Augen, dem Elb vergleichbar, der um die Mitternachtsstunde Menschenblut trinkt; Jünglinge von blasser, interessant geschwächter, kraterhaft ausgebrannter Schönheit. Er hat immer Lucrezia und sich selbst gemalt. Durch alles geht jenes feine, sinnliche Parfüm, das durch Leonardo in die Kunst gekommen. Weich und müde ist die Haltung der Figuren, vornehm lässig ihre Bewegung, pikant übernächtig der Ausdruck der Köpfe. Man denke etwa an die Gourmandise, mit der er bei seiner Agnes in Pisa die feine Linie eines schönen Frauenhalses malt, an das schwarzumränderte Auge, mit dem seine Magdalena der Galerie Borghese uns anblickt, oder an die backfischartige Ratlosigkeit, mit der sie auf der Pietà der Pittigalerie auf den Leichnam des Mannes, den sie liebte, starrt. Die Blässe der Wangen in Verbindung mit den losgelösten, dunklen Haarflechten, die


Andrea del Sarto, Thronende Maria. Berlin.



Andrea del Sarto, Tobias und der Engel. Florenz, Pal. Pitti.



Andrea del Sarto, Johannes der Täufer. Florenz, Pal. Pitti.

widerspenstig sich herunterringeln, bringt in solche Köpfe eine seltsame Schlafzimmerstimmung, die um so aparter wirkt, je weniger sie für heilige Frauen und zu dem Ernst der Situation paßt. Han-



Andrea del Sarto, Detail aus der Geburt der Jungfrau. Florenz, S. Annunziata.



Andrea del Sarto, Die hl. Familie. Florenz, Pal. Pitti.


Andrea del Sarto, Maria Magdalena.
Rom, Galerie Borghese.

delt es sich nicht um Frauen, so handelt es sich um blasse, verträumte Epheben, die auch alle etwas Weiches, Müdes, Geschwächtes haben, um Georg etwa, der in seiner Stahlrüstung wie ein verkleidetes Mädchen aussieht, oder um Johannes, dessen zarter, weißer Leib geheimnisvoll vom Dunkel einer Grotte sich abhebt. Künstlich verwirrt ist das Haar. Feine blaue Ringe umgeben die großen, schwarzen, feurigen Augen. Von späteren Künstlern hat nur noch van Dyck diesen interessanten, angekränkelten, femininen Zug gehabt.

Doch nicht nur die Pikanterie der Gestalten gibt del Sartos Bildern ihren feinen Reiz. Was weiter daran fesselt, ist die improvisierende Leichtigkeit, mit der er alles einzelne einem geistvollen Formgefüge einordnet. Selbstverständlich ist er in der Art, wie er komponiert, ganz Klassiker. Er richtet sich nach den Regeln, die Leonardo für die Komposition von Bildern gegeben hatte. Das heißt: die Pyramidenform spielt eine besondere Rolle; der Geschmack für das Weiche, Wellige ist dem für das Geradlinige, Eckige entgegengetreten. Die Frauengruppe mit den majestätisch wallenden Gewändern auf seinem Bilde der Geburt Marias wird aus diesem Grunde immer mit Recht herangezogen und dem entsprechenden Bild Ghirlandajos gegenübergestellt, wenn man die Kompositionsregeln cinquecentistischer Bilder erörtert. Doch für die meisten Nachfolger Leonardos wurden diese Regeln zum Schema. Sie bemühten sich, den leonardesken Geschmack schablonenhaft festzulegen. Sie


Andrea del Sarto, Maria mit Heiligen.
Florenz, Pal. Pitti.

komponierten ihre Bilder nach dem goldenen Schnitt, ordneten an der Gliedergruppe die schwungvoll majestätischen Draperien. Andrea wahrte sich innerhalb des neuen Stils eine nervöse Beweglichkeit. Alles theoretische Konstruieren lag ihm so fern wie möglich. Was bei den andern zur akademischen Formel ward, wirkt hier improvisiert, ungezwungen und mühelos. Man versteht die Worte, die Michelangelo zu Raffael sagte: „Ich weiß in Florenz ein



Andrea del Sarto, Himmelfahrt der Maria. Florenz, Pal. Pitti.

Bürschchen, das dich weidlich schwitzen machen sollte, würden ihm Aufträge wie dir zuteil.“ Sein Abendmahl in San Salvi ist für die Leichtigkeit seines Schaffens ein besonders gutes Beispiel. Ernst und feierlich wirkt es nicht. In seiner weltlichen Eleganz klingt es an die Feststimmung an, die Veronese über derartige Werke breitet. Paläste erheben sich. Menschen kommen und gehen oder schauen von Balkons hernieder. Und wundervoll ist die freie Lebendigkeit, mit der er all diese Personen in der festlichen Loggia verteilt.

Nicht minder bestricken an seinen Werken die feinen schmeichlerischen, sehr gewählten Farben. Man wird, wenn man ehrlich ist, oft

finden, daß die Werke der alten Meister in der Photographie besser als im Original wirken. Über eine grelle Buntheit oder eintönige Schwere kommen sie selten hinaus. Raffael ist lediglich als Linienkünstler, nicht als Kolorist zu goutieren. Andrea del Sarto dagegen übernahm auch als Maler die Erbschaft des großen Leonardo. Er hatte Sinn für den Stimmungszauber der Farbe, für zarte, feine, aparte Nuancen. Und während Leonardo mehr warme, goldige Töne liebte, bevorzugte der Dandy Andrea den kühlen, bleichen, neurasthenisch reizvollen Silberklang. Schwarz, Weiß, Zitronengelb, Blau, Rosarot und Perlgrau herr-



Andrea del Sarto, Beklagung Christi. Florenz, Pal. Pitti.

schen vor. Statt der sonoren Orgelfugen, die sonst aus den Werken seiner Zeitgenossen, soweit sie überhaupt Koloristen sind, entgegentönen, hört man hier ein mattes, zitterndes Geigenspiel. Die Farbe in ihren kühlen, blassen Werten paßt zu den Figuren in ihrer weichen, müden, nervös aristokratischen Schönheit. Und in seiner Scheu vor allem Lauten bewegte er sich, wenn möglich, in einer ganz abgedämpften, monochromen Skala. Die 14 Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers, die er für den Kreuzgang des Barfüßer-Klosters, des Chiostro dello Scalzo, malte, sind grau in grau in einem zarten Grisaillenton gehalten, der, obwohl farblos, doch ein Farbentemperament allersensibelster Art verrät. Erst das Rokoko hat wieder diese Freude an duftig silbergrauen Nuancen gehabt.

Auch die anderen Florentiner von damals sind Maler für Feinschmecker, höchst wählerisch in ihrem Geschmack und von sehr aparter, koloristischer Schönheit. Auch sie, gleich den Oberitalienern, die von Leonardo ausgingen, haben für den Zauber des Weibes und für die Grazie blasser, ein wenig verlebter Jünglinge einen sehr feinen, fast raffinierten Sinn gehabt.



Andrea del Sarto, Caritas. Paris, Louvre.

Von *Bugiardini* sieht man in Bologna einen jungen Johannes, der das Louvrebild Leonardos variiert. Desgleichen hat er in seinen Madonnen sehr feinsinnige Varianten der Felsgrottenjungfrau geschaffen; beispielsweise in dem Bild der Uffizien, wo das Christkind in einer von Fächerpalmen und Myrten überschatteten Grotte steht und von Maria, einer schönen, ganz mondänen Frau, dem niederknienden Johannes gezeigt wird. *Franciabigio,* der als Freskomaler mit del Sarto in der Annunziata und im Scalzo tätig war, hat dem, der in Galerien nach Delikatessen sucht, ebenfalls sehr viel zu bieten. Man möchte sagen: Andrea del Sarto ist hier noch ins Feinere transponiert. Ganz wundervoll ist in seiner Venus der Borghesegalerie das blasse Köpfchen mit den schwarzglühenden Augen, der feine Perlmutterton des schönen Körpers und die Grazie der Bewegung. In überaus geschickter Weise hat er das Treppenmotiv dazu benutzt, das eine Bein in weicher Verkürzung, das andere schlank ausgestreckt zu zeigen und so der ganzen Gestalt eine melodiöse Arabeske zu geben. Sein Bild mit der Geschichte des Narziß in der Sammlung Benson in London klingt an zarte Werke



Bugiardini, Maria. Florenz, Uffizien.

aus der Schule Giorgiones an. Und in dem Dresdener Bild mit Davids Ehebruch hat sich die zierliche Kleinmalerei des ausgehenden Quattrocento mit den weichgeschwungenen Formen der neuen Zeit zu einem sehr schmackhaften Ragout verbunden. Man sehe die Feststimmung,



Franciabigio, Männliches Porträt.
Berlin.



Franciabigio, Der Goldschmied.
Florenz, Pal. Pitti.



Franciabigio, Die sogen. Monaca.
Florenz, Pal. Pitti.



Franciabigio, Jünglingsporträt.
Berlin.

die über das Ganze sich breitet, diese luftigen, von Menschen bevölkerten Arkaden, die Gruppe der zierlichen, nackten Weiblein, die von allen Seiten ihre feinen Körperchen zeigen, und den zarten Silberton, auf den das Ganze gestimmt ist. Etwas Alttestamentliches ist sicher

in dem Bilde nicht. Man glaubt in Athen zu sein, wo Phryne vor dem Areopag unbefangen wie eine Göttin steht.

Nebenbei haben diese Meister, auch *Pontormo* in seiner Jugend, sehr feine Porträts gemalt, die sich alle um die Mona Lisa gruppieren. Man muß sich vorstellen: Florenz, das eine lange Kultur hinter sich



Franciabigio, Männliches Porträt.
Florenz, Pal. Pitti.



Franciabigio, Porträt.
Paris, Louvre.

hatte, ging nun allmählich seinem Ende entgegen. Diese welke Decadencestimmung gibt den Bildnissen aus dem Kreise Franciabigios eine sehr aparte Nuance. Ein Jahrhundert vorher, in den Büsten Donatellos



Franciabigio, David und Bathseba. Dresden.

und den Condottierenporträts des Castagno, hatte sich der Geist einer Menschheit verkörpert, die kraftvoll in die Geschichte eintrat. Auf dieses knorrig hünenhafte Geschlecht war dann in der zweiten Hälfte des Quattrocento jenes zierliche, elegante Geschlecht gefolgt, wie es in Verrocchios und Ghirlandajos Werken vorüberzieht. Jetzt hat man auch den Sinn für stutzerhaften Aufputz verloren. Alle diese gestickten,

bunten Kleider, alle diese glitzernden Rüstungen passen für Menschen nicht mehr, die sich als „die letzten“ fühlen, das blaublütig Blasierte einer langen Kulturvergangenheit haben. Schwarz, beinahe mönchisch ist die Tracht. Und auch aus den Gesichtern spricht keine Lebenslust, kein Frohsinn. Eine fröstelnde Müdigkeit, als ob man am Ende einer Schöpfung stehe, scheint alle gepackt zu haben. Handelt es sich um Männer, so sind sie tatlose Träumer. In rätselhaften Mona-Lisa-Landschaften haben sie sich niedergelassen und hängen melancholischen Träumereien nach. Entweder sie lesen philosophische Bücher oder sie erheben leise die blasse Hand, als ob sie sentimentale Verse skandierten; oder sie sinnen müde vor sich hin, als ob ein wehmütiges „Warte nur, balde“ ihre Seele durchzittere. Es ist nur logisch, daß das Pendant zu diesen männlichen Bildnissen das der Monaca bildet, jener Dame, die, als Nonne verkleidet, mit dem Gebetbuch in der Hand durch eine einsame Landschaft wandelt. Im 18. Jahrhundert, in den Tagen Greuzes liebten vornehme Weltdamen, sich in schwarzer Witwentracht malen zu lassen, nur weil das Schwarz der Kleidung so gut zu dem Alabasterton des Busens stand. So bildet auch bei der Monaca die tief dekolletierte Büste einen pikanten Kontrast zu der nonnenhaften Tracht. Die Klosterstimmung der Savonarola-Zeit hat sich mit dem geheimnisvoll sinnlichen Zauber der Mona Lisa sehr pikant verbunden.



Franciabigio, Venus. Rom, Galerie Borghese.

Bei diesen Meistern handelt es sich also um Stimmung und Farbe. Der feine sinnliche Reiz der Gestalten Leonardos und der Zauber seines Helldunkels regten sie zu ähnlichen Werken an. Für den folgenden dagegen, für Baccio della Porta — *Fra Bartolommeo,* wie er als Mönch sich nannte — kamen diese psychischen und koloristischen Qualitäten nicht in Frage. Das, womit er allein sich beschäftigte, war die Kompositionskunst des Meisters, seine Art zu gruppieren und die Draperien zu ordnen. Diesen rein formalen Fragen wendete er seine Aufmerksamkeit einseitig und fast ausschließlich zu. Er entwirft seine Bilder, wie ein Architekt seinen Bau. Alles ist mit Zirkel und Richtscheit konstruiert.

Man kann genau angeben, weshalb jede Figur so und nicht anders steht. Und da sich mit der Formenmathematik nur selten psychische Delikatesse verbindet, ist man leicht versucht, wenn Fra Bartolommeos Name genannt wird, an die Worte zu denken; die Goethe einmal über solche Werke geschrieben hat: „Es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und gesteifte Kirchengeschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden. Durch stattlich gefaltete Schleppmäntel sucht man über den markleeren Adel der überirdischen Wesen hinwegzutäuschen."

Hüten wir uns trotzdem, Fra Bartolommeo unter falschem Gesichtswinkel zu betrachten. Sein Schicksal war, daß seine Werke, weil



Albertinelli, Maria mit Heiligen. Paris, Louvre.

die wissenschaftliche Regel in ihnen vorherrscht, später eine willkommene Fundgrube für diejenigen wurden, die nach den Rezepten der Klassiker klassische Kunst zu schaffen versuchten. Die Gestalten sind uns verleidet, weil sie die konventionellen Typen der „großen historischen Darstellung" geworden sind. Aber es bleibt doch immer ein Unterschied zwischen denen, die solche Dinge nachahmen, und dem, der sie erstmals macht. Das Verdienst des Frate ist, daß auch das, was an Kompositionsgesetzen in Leonardos Werken enthalten war, wissenschaftlich fixiert und dadurch zu einem dauernden Besitztum der Kunst gemacht wurde.

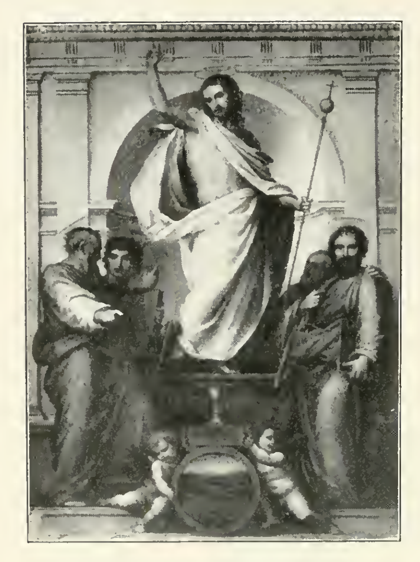
Baccio war, wie Andrea del Sarto, Schüler des Piero di Cosimo gewesen. Die fürchterliche Stunde eines Apriltages von 1498, als die

letzten Anhänger Savonarolas ihren Propheten gegen die Übermacht seiner Feinde zu verteidigen suchten, hatte ihn das Gelübde tun lassen, Mönch zu werden. Von ihm ist das Porträt Savonarolas, das heute in der Florentiner Akademie bewahrt wird. Als Ordensbruder lebte er dann in demselben Kloster, wo ein halbes Jahrhundert vorher der selige Fra Angelico da Fiesole gemalt hatte, und hat als Leiter der mit dem Markuskloster verbundenen Kunstwerkstatt im Verein mit seinem Freund *Albertinelli* alle Kirchen Toskanas mit Altarbildern versorgt. In den frühesten Werken der beiden Meister klingt noch die Savonarola-Zeit aus. Albertinellis Kreuzigung in der Certosa bei Florenz erinnert an Perugino. In seinem Madonnenbild des Louvre steht Maria



Fra Bartolommeo, Die Vision des hl. Bernhard. Florenz, Akademie.

auf einem Postament, dessen Relief den Sündenfall darstellt. Das Kind segnet. Die Landschaft im Hintergrund ist von umbrisch detailliertem Charakter. Ebenso hat Fra Bartolommeo als Quattrocentist begonnen. Noch in seiner Bernhardvision der Florentiner Akademie hebt der Heilige, wie bei Filippino Lippi, ein wenig befangen die Hand, und die Landschaft des Hintergrundes ist ganz detailliert gegeben. Gleichwohl kündigen sich hier schon die Ziele an, denen er später nachging. Maria tritt nicht an den Heiligen heran, sondern sie schwebt der Pyramidalform halber von Engeln getragen in der Luft. Das nimmt der Szene den stillen Zauber, den sie bei Perugino hatte. Aus einer schlichten Legende ist eine Galavorstellung mit wallenden Mänteln geworden. Aber das Ziel, nach dem er strebte, läßt sich doch schon erkennen. An die Stelle des Schlichten sollte das würdevoll



Fra Bartolommeo, Jesus inmitten der Evangelisten. Florenz, Pal. Pitti.

Repräsentierende, an die Stelle des Intimen das einfach Große treten. Nur noch das Bedeutende, die machtvolle Gebärde, die wallende Linie, die majestätische Gewandung will er geben. Darum fehlt seinen Werken fortan alles, was die Kunst des ausgehenden Quattrocento so entzückend gemacht hatte. Es muß zurücktreten, weil es die Wirkung zerstreuen würde. Keine individuellen Köpfe passen zu diesen Gewändern. Es muß eine „regelmäßige" Schönheit sein. Keine Empfindungen dürfen diese Menschen haben. Denn wer repräsentiert, darf das, was in ihm vorgeht, nicht zeigen. Und auch keine Landschaft kann solchen monumentalen Gestalten als Hintergrund dienen. Nur der feierliche Rhythmus einer machtvollen Architektur konnte passen. Dieses Ensemble schafft Fra Bartolommeo mit fester Hand. Mächtige Pilaster, weiträumige Nischen rahmen die Szenen ein. Die Stufen des Throns verwendet er geschickt, um Abwechslung in die Komposition zu bringen, der Isokephalie von früher die Rhythmik des Cinquecento entgegenzustellen. Oder er setzt die Hauptfigur auf einen Sockel, um bewegte Wellenlinien zu gewinnen. Ein von Engeln gehaltener Baldachin



Fra Bartolommeo, Madonna della Misericordia. Lucca, Pinakothek.



Fra Bartolommeo, Beweinung Christi. Florenz, Pal. Pitti.

bildet oben oft den kreisförmigen Abschluß. Oder mächtige Engel durchflattern den Raum, deren Glieder sich in Rundbogenform schwingen. Gewiß, seelische Empfindungen werden solche Bilder niemals wachrufen. Aber das Auge folgt doch gern diesen majestätischen Linien, weilt gern auf diesen feierlichen ernsten Gestalten, denen alle Sentimentalität, jeder unmännliche Schmerz und alle schmachtlappige Verzückung so meilenweit fern liegt. Und gerade wegen dieser Eigenschaften ist er einer der repräsentierenden Männer jenes goldenen Zeitalters, dem der Kult der Formen, die Noblesse der Bewegung, die Majestät des Körpers alles bedeutete.



Fra Bartolommeo, Marienaltar. Paris, Louvre.

Der Schönheitsbegriff der Klassik.



Bartolommeo Veneto, Flora. Frankfurt.

Es ist hier der Ort, im allgemeinen von klassischem Stil zu sprechen. Denn wenn Leonardo auch für die Kunst einer ganzen Epoche das Zentrum war, verfolgten die Späteren doch wieder andere Ziele. Es ist ein Unterschied groß wie die Welt zwischen der Felsgrottenjungfrau und der Sixtinischen Madonna. Was dort Einleitung war, ist hier Vollendung. Was dort träumerische Lieblichkeit war, ist hier majestätischer Adel. Wir stehen also vor der Frage: Was ist das Wesen der Klassik? Und um die Antwort zu finden, ist es am besten, von den Bildnissen auszugehen.

Wir haben gesehen, daß mit Leonardo da Vinci eine neue Epoche der Porträtmalerei begann. In den Bildnissen des Quattrocento herrschte der Geschmack für das Spitze und Schlanke. Fast alle Menschen sind mager. Die Gewänder umschließen wie Trikots den Körper. Hohe, spitze Kopfbedeckungen steigern noch den Eindruck des Spitzen und Schlanken. Die Arme liegen lotrecht am Körper an, oder sie bilden mit dem Oberkörper einen scharfen spitzen Winkel. Auch die mit Vorliebe gewählte Profilstellung dient dazu, eine spitze Nase oder ein spitzes Kinn möglichst zu akzentuieren. In den Bildnissen Leo-

Wölfflin, Die klassische Kunst, Berlin 1901. Schaeffer, Das Florentiner Bildnis, München 1904. Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

nardos und seiner Schule hat der Geschmack für das Weiche und Runde diesen Geschmack für das Spitze und Schlanke verdrängt. Die Körper, früher dünn, werden voller; die Gewänder, früher enganliegend, werfen wellige Falten. Die Kopfbedeckungen, früher hoch und spitz, sind rund und breit. Die Arme, früher lotrecht am Körper anliegend oder spitze Winkel bildend, bewegen sich ungezwungener in die Breite. Keine schlanken dünnen Vasen, sondern runde Dinge, wie bauschige Gefäße und weiche Kissen, werden als Beiwerk verwendet. Die mit Vorliebe gewählte Enface-Stellung dient ebenfalls dazu, allem Eckigen aus dem Wege zu gehen und die Köpfe in möglichst einheitlicher Rundung zu geben. Sogar die Finger werden nie mehr langausgestreckt, sondern so gemalt, daß sie mit der Handfläche einen feinen Rundbogen bilden.

Das, was bei Leonardo noch Knospe war, hat sich nun bei den Folgenden zu voller Blüte entfaltet. Das jugendlich Zierliche wächst sich aus zum Mächtigen, Imposanten. Das Weiche, Wellige geht ins großzügig Ausladende über. Prüfen wir zunächst das Alter der Dargestellten. Die letztvergangene Epoche von Ghirlandajo bis auf Leonardo da Vinci hatte eine Vorliebe für den Reiz der Jugend. Es handelte sich um schlanke zarte Epheben und um niedliche Backfische. Das Porträt einer korpulenteren Dame mit voller Büste, das unter dem Namen des Bastiano Mainardi im Berliner Museum hängt, ist eine ganz vereinzelte Ausnahme. Selbst älteren Herren gab das glattrasierte Gesicht etwas stutzerhaft Jugendliches, sofern nicht ein dünner Bocksbart dazu dienen mußte, den Eindruck des Langgestreckten zu steigern. Solche Gestalten kommen in den Bildnissen des hohen Cinquecento nicht mehr vor. Der „Cortigiano", das Büchlein vom vollendeten Kavalier, das der Graf Castiglione 1516 erscheinen ließ, belehrt darüber, was im Verkehr damals für gentlemanlike gehalten wurde. Unschicklich, sagt Castiglione, sei es, heftige eckige Bewegungen zu machen; unschicklich, sich an schnellen Tänzen zu beteiligen. Antike gravitas, gehaltener Ernst und hoheitvolle Würde wird als das Wesen des guten Tons bezeichnet. Und dieser Gesichtspunkt sprach auch bei den Bildnissen mit. Nur in dem Lebensalter läßt man sich malen, das am meisten den Eindruck der gravità riposata, des Würde- und Hoheitvollen gibt. Ein ernster Vollbart umrahmt das Gesicht der Männer, sogar meist dann, wenn es um Geistliche sich handelt. Nur in voll erblühter Schönheit lassen die Damen sich darstellen. Alle, an die man denkt, wenn vom Cinquecento gesprochen wird, die Lavinia, die Violante, die Dorothea und Donna velata sind keine Mädchen, sondern reife Frauen. Über alle unklaren Jugendgefühle sind sie hinaus, und der Gesichtsausdruck ist daher weder melancholisch noch schalkhaft, sondern ruhig



Botticelli, La bella Simonetta.
Florenz, Pal. Pitti.

und gelassen. Statt den Blick schämig zu senken oder kokett zu lächeln, schauen sie aus großem freien Auge uns an. Die spröde Magerkeit des Quattrocento hatte schon Leonardo in sinnliche Weichheit übergeleitet. Und dieses wellig Weiche ging nun in majestätische Fülle über. Nie kommen fette Gestalten vor, wie etwa jener Borro auf dem barocken Porträt, das im Berliner Museum hängt; doch die Korpulenz geht bis zu dem Punkt, wo sie anfangen würde, unedel zu wirken.

Naturgemäß mußte der Eindruck repräsentierender Hoheit, den man erzielen wollte, auch sonst auf die Gestaltung der Bilder mancherlei Einfluß haben. Das 15. Jahrhundert hatte im allgemeinen nur das Brustbild gekannt. Ganzfigurige Bilder wie Mantegnas Familienporträts der Gonzaga sind vereinzelte Ausnahmen, und der Pippo Spano Castagnos, jener grimme Riese, der mit dem Schwert in der Hand so herausfordernd dasteht, kann als eigentliches Porträt nicht zählen. Er gehört zu einem Zyklus, der die großen Toten Italiens — Dante, Petrarca und Boccaccio — in Verbindung mit heroischen Frauengestalten früherer Zeiten verherrlichte. Die Wirkung des Repräsentierenden aber, die man nun anstrebte, konnte durch Brustbilder nicht erzielt werden. Die Noblesse des Körpers, das Imposante einer vornehmen Haltung mußte mitsprechen. So mehren sich im 16. Jahrhundert die Bilder in ganzer Figur, und besonders beliebt wird das Kniestück, weil es die Gestalt noch machtvoller als in Wirklichkeit erscheinen läßt und den prosaischen Eindruck, den oft die Füße machen, fernhält. Wenn sitzende Figuren häufiger als stehende sind, so ist dies darauf zurückzuführen, daß die Hochrenaissance dem geradlinig Lotrechten, das im 15. Jahrhundert so beliebt war, möglichst aus dem Wege ging.

Auch die Toilette mußte, da die Menschen ernster geworden waren, wieder sich ändern. Mit den hohen und spitzen Dingen, den Kappen und Hauben des Quattrocento hatte schon die Leonardo-Zeit gebrochen. Aber das Cinquecento verlieh den runden Kopfbedeckungen, wie sie auf den Bildern der Leonardo-Schule vorkommen, noch mehr feierlichen Ernst. Die Herren tragen fast ausschließlich breite schwarze Baretts, die Damen große runde Hüte oder einen Kopfputz aus weißen Spitzen, der in ernster Rundlinie das Haupt umrahmt. Dazu

passen die Kleider. Schon Leonardo hatte schwungvolle Gewänder an die Stelle der enganliegenden gesetzt. Jetzt sucht man durch diese Gewänder noch möglichst das Würdevolle der Gestalt zu steigern. Die Herren tragen Pelz oder feierlichen Talar. Oder ein über die Schultern gelegter Mantel muß dazu beitragen, das Machtvolle der Figur noch zu heben. Rund ausgeschnittene Blusen mit breitgepufften Ärmeln akzentuieren bei den Frauen den Eindruck majestätischer Fülle.

Überhaupt strebt man weit mehr als früher nach dem Einheitlichen, Kompakten. Das 15. Jahrhundert liebte die kleinsten Details, die kaleidoskopische Vielheit: gestickte Borten, glitzernde Ketten, goldene Hauben und glänzenden Perlenschmuck. Es herrscht jene Freude am Ornament, die auch in der Architektur der Frührenaissance zu Worte kam. Die Baukunst des 16. Jahrhunderts ging ins monumental Wuchtige, einfach Große. So wurde auch in der Tracht alles einheitlich. Sind Muster da, so werden sie nicht mehr mikroskopisch durchgeführt, sondern nur derart angedeutet, daß alles einzelne dem Gesamtton sich unterordnet. Desgleichen wird der Schmuck nicht mehr im Sinne des Goldschmieds durchziseliert, sondern malerisch, als etwas Beiläufiges behandelt, ebenso wie das Haar nicht mehr in fein detaillierte Flechten gelegt ist, sondern malerisch als große farbige Masse gegeben wird.

Dem reifen Alter der Dargestellten entsprechen auch die dunklen ernsten Farben. Schwarz und tiefes Purpurrot sind besonders häufig, und das Streben nach Einheitlichkeit veranlaßt, daß in einem Bilde nie mehr verschiedene, scharf ausgesprochene Farben, sondern immer nur Nuancen der nämlichen Farbe vorkommen. Was die Bewegungen anlangt, so war die entscheidende Wendung auch schon durch Leonardo gemacht worden. Schien in den Bildern des Quattrocento den Armen jedes Ausgreifen in die Breite versagt, so waren sie auf den Bildern der Leonardo-Schule frei und natürlich bewegt. Das hohe Cinquecento gab dann diesen freien Bewegungen noch mehr Würde und ausladende Kraft. Ein Gelehrter rafft etwa seinen Talar zusammen. Ein Bildhauer faßt nach der Seite, um eine Statue zu ergreifen. Eine Dame öffnet mit der einen Hand einen Schmuckkasten und faßt mit der anderen in ihr volles wallendes Haar, oder sie hält in mächtig breiter Bewegung eine Fruchtschale über ihrem Haupte empor. Der majestätische Eindruck, den man anstrebte, gestattete naturgemäß auch nur entsprechendes Beiwerk. Bei Perugino hielten die Männer Schriftzettel mit frommen Inschriften; bei Memling falteten sie die Hände, beteten den Rosenkranz oder waren über das Breviarium gebeugt. An die Stelle dieses devotionellen Beiwerkes trat

dann in der Leonardo-Zeit das ästhetische. Blumen und philosophische Bücher spielten die hauptsächlichste Rolle. Zu dem ruhigen Selbstbewußtsein, dem tatkräftigen Herrengeist des Cinquencento paßte weder Demut noch ästhetische Spielerei. Alles ist würdevoll, von ungesuchter, selbstverständlicher Vornehmheit, einer Noblesse, die sich nicht in Szene setzt, aber ungezwungen wie von selbst sich ergibt. Die Hand der Herren hält etwa den Handschuh oder faßt den Degengriff. Sogar die Geistlichen lassen sich niemals in der Pose des Betens, sondern nur als stolze Gelehrte darstellen, die ruhig an ihrem Schreibtisch sitzen. Die Damen haben etwa ihren Schoßhund auf den Knieen oder sie blicken in den Spiegel oder sie halten einen Fächer. Namentlich große reiche Federfächer waren beliebt, da sie so gut zu der stark gebauschten Gewandung stimmten.

Das Streben nach Konzentration, nach machtvollem Gesamtausdruck mußte naturgemäß auch beim Hintergrund zur Beseitigung allen Detailreichtums führen. Das 15. Jahrhundert hatte den Hintergrund sehr verschieden gestaltet. Man stellte die Leute in Landschaften oder in Interieurs, die mit aller Genauigkeit wiedergegeben wurden. Oder man wählte neutralen Grund. Oder man ließ den Kopf von einem Vorhang sich abheben, während daneben durch ein Fenster oder eine Mauerluke der Blick in die Landschaft sich öffnete. Im 16. Jahrhundert, das nicht mehr haben wollte, daß die Wirkung durch Einzelheiten zersplittert wurde, hörte die detailreiche Landschaft ebenso auf wie der detailreiche Innenraum. Sofern man nicht neutralen Hintergrund wählte, mußte eine Säule oder eine Purpurdraperie genügen, um die Räumlichkeit anzudeuten.

Diese Charakteristik der Porträtmalerei des Cinquecento war nicht unwichtig. Denn durch alle großen Epochen geht eben ein künstlerischer Stil, der einheitlich alle Lebensäußerungen durchdringt. Wie die Menschen selbst sind, wie sie empfinden, sich bewegen und kleiden, ist auch ihre Kunst. Sie schaffen ihre Götter nach ihrem eigenen Bilde.

Man redet ja beim Cinquecento gern von Idealismus. Und dieses Wort ist in dem Sinne berechtigt, daß die Prinzipien wahlloser Naturabschrift, nach denen das Quattrocento verfahren hatte, nun denen einer sehr bewußten Auswahl wichen. Das Quattrocento hatte in der Freude, die Natur entdeckt zu haben, das Absonderliche, Seltsame fast über Gebühr geliebt. Man glaubte mit Courbet „Le beau c'est le vrai". Und je reicher ein Kopf an charakteristischem krausen Detail war, als desto wahrer erschien er. Jetzt fand man im Gegenteil, daß dieses Individuelle durchaus nicht immer mit dem Schönen sich deckt. Und wenn sich die meisten auch von eigentlich verallgemeinernden Retuschen fernhielten, zogen sie dem Eigenartigen, prononciert Charak-

teristischen doch eine regelmäßige, dem Typischen sich nähernde Schönheit vor. Das Quattrocento hatte weiter in allen Einzelheiten der Mode geschwelgt. Lebensgroß, in ihren neuesten Roben hatten die Damen aus dem Hause Tornabuoni sich von Ghirlandajo im Chor von Santa Maria Novella darstellen lassen. Jetzt fand man im Gegenteil, daß die Konkurrenz mit Modejournalen nicht das Ziel der Kunst sein könne. Sie sollte einen Hauch der Ewigkeit haben, sollte zu den Menschen aller Zeiten sprechen. So setzte man an die Stelle des Modekostüms eine zeitlose Idealgewandung von großzügiger Feierlichkeit. Das Quattrocento war auch unerschöpflich gewesen im Erzählen und Ausspinnen novellistischer Einzelheiten. Nicht nur Nebenfiguren, die mit der Handlung gar nichts zu tun hatten, führte man in die Bilder ein, sondern man gab den Themen selbst eine Wendung ins Genrehafte, indem man etwa bei der Geburt Marias das Hauptgewicht auf die Wochenstube oder bei der Auferstehung des Heilandes auf die schlafenden, erschreckt auffahrenden Wächter legte. Das Cinquecento fand, daß alle solche Dinge vulgär seien. Die Malerei will nicht mehr erzählen, durch epischen ablesbaren Inhalt den Verstand beschäftigen. Sie will lediglich repräsentieren, feierlich stimmen, durch machtvolle Linienharmonien den Raum durchtönen. Dieses Streben nach dem Edlen hat nicht nur dazu geführt, daß die Genremalerei, die im 15. Jahrhundert ihre entscheidenden Schritte getan hatte, wieder verkümmerte und erst in der Barock-Zeit neu aufgenommen wurde, sondern auch in der religiösen Malerei wurden alle Themen, die einen Stich ins rein Erzählende, genrehaft Vulgäre oder allzu Gemütliche hatten, nun streng vermieden. Man bedeckt die Wände der Kirchen nicht mehr mit Bildern, die die Legende eines Heiligen in breiter Ausführlichkeit vortragen. Wenigstens sind die Darstellungen aus der Antoniuslegende, die Poccetti in der Certosa bei Florenz gemalt hat, ganz vereinzelte Ausnahmen. Ja, man malt, weil man nur das Zeitlose liebt, auch nicht mehr bestimmte Geschehnisse aus der Christuslegende, wie etwa die Geburt des Kindes, die Beschneidung oder die Anbetung der Hirten. All das wäre als zu feuilletonistisch, zu trivial, zu wenig edel empfunden worden. Und auch bei den Szenen, die man noch malte, waren die lustigen Einzelheiten, bei denen das



Giorgione, Damenporträt.
Rom, Gal. Borghese.

Quattrocento mit solcher Freude geweilt hatte, nun um so mehr zu vermeiden, weil sie die ruhig geschlossene monumentale Wirkung geschädigt hätten. Denn wie war es im Musivstil? Mächtige Einzelgestalten wuchsen aus dem Nichts, aus blauem oder goldenem Grund hervor. Ganz auf die Wirkungen dieses Stils konnte man nicht zurückgreifen, da man unter veränderten räumlichen Bedingungen arbeitete. Aber im Prinzip vermochte man sich dem Musivstil doch zu nähern, indem man an die Stelle des Vielfältigen, Kleinen ebenfalls das Einheitliche, Große setzte. Hatte das Quattrocento die Vielgestaltigkeit des Weltalls spiegeln wollen, so strebte man jetzt nach einem Monumentalstil, dessen Wesen Einfachheit sein sollte. Das führte selbstverständlich auch dazu, daß sogar die landschaftlichen Einzelheiten, in denen das Quattrocento geschwelgt hatte, aus den Bildern verschwinden mußten. Während die Früheren die Figuren nur gleichwertig mit der Umgebung behandelten und gewöhnlich im Mittelgrund in Aktion setzten, stehen sie jetzt in machtvoller Größe im Vordergrund, nicht mehr bloß Teile des Werkes, sondern sein ganzer Inhalt. Die Landschaft ihrerseits darf nur noch insofern mitsprechen, als sie in dekorativ wirksamer Arabeske die Figuren umrahmt. Desgleichen gibt es keine architektonischen Veduten und keine ausgeführten Innenräume mehr, in denen die Figuren sich aufhalten, sondern statt des Ganzen wird nur noch ein Stück gegeben, das lediglich den Zweck hat, die Räumlichkeit anzudeuten, aber die raumbeherrschende Wirkung der Figur nicht schädigt.

In diesem Sinne ist also das Wort Idealismus berechtigt. Stil ist Weglassen des Unwesentlichen. Mit diesen Worten Feuerbachs deckt sich das Programm der klassischen Kunst. Aber andererseits kann im Idealismus allein eine lebenskräftige Kunst nicht wurzeln. Sie muß sich von der Wirklichkeit nähren, und der Unterschied der klassischen Kunst von der Kunst späterer, akademischer Epochen ist ja gerade der, daß sie so gar nicht formelhaft, sondern so durchtränkt von Wirklichkeit war. Man braucht die scheinbaren Idealfiguren nur mit denen zu vergleichen, die man aus den Bildnissen kennt. Dann sieht man, der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben war in der guten Zeit des 16. Jahrhunderts ein ganz ebenso enger wie in den realistischen Tagen des Quattrocento. Nur die Menschen sind andere geworden und demgemäß mußte auch die Kunst so werden, daß sie zu dem Wesen dieser Menschen paßte. Wie mußte sie werden?

Nun, wir haben gesehen, der Grundzug aller Bildnisse war ernste Ruhe und gravitätische Würde. Es mußte also schon in den Stoffen, die in den Bildern behandelt wurden, alles vermieden werden, was zu diesem ruhigen, würdevollen Ernst nicht paßte. Was paßte dazu nicht?

Nun, so ziemlich alles, was das Repertoire der spezifisch christlichen Kunst gebildet hatte. Goethe schrieb, als er durch die Akademie von Bologna ging, in der sich die Märtyrerbilder der Barockzeit befinden, in sein Tagebuch ein: „Die unglückseligen Künstler, was mußten sie malen. Entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ Zur gleichen Zeit sprach Fernow der „katholischen Religion mit ihrer jüdisch-christlichen Mythologie und Martyriologie“ überhaupt die Fähigkeit ab, den Forderungen eines reinen Kunstgeschmackes zu genügen, und Carstens zeichnete sich aus dem Webbschen Werk über das Schöne die Sätze auf: „Die Kunst der Alten war reich an herrlichen und einnehmenden Geschichten. Ihre Götter hatten Grazie, Majestät und Schönheit. Wie viel geringer ist das Los der Neueren. Ihrer Kunst bedienen sich Pfaffen. Selbst ihr göttlicher Meister ist in Gemälden nirgends nach großen Ideen zu sehen. Sein langes glattes Haar, sein jüdischer Bart und armes Aussehen würden Wesen von der allererhabensten Art die Würde nehmen. Demut und Unterwürfigkeit, seine charakteristischen Züge, sind äußerst erbauliche, aber keineswegs künstlerische Eigenschaften. Dieser Mangel an Würde im Gegenstand macht begreiflich, warum wir so kaltsinnig diese Werke in den Kirchen und Galerien anschauen. Der Genius der Malerei nutzt seine Kräfte an Kreuzigungen und dergleichen vergeblich ab.“ Hiermit sind die Gesichtspunkte angegeben, von denen auch die klassische Kunst beherrscht war. Denn es deckt sich vollständig mit dem Glaubensbekenntnis Goethes und Fernows, wenn Federigo Gonzaga, als er 1524 bei Sebastiano del Piombo in Rom Bilder bestellte, schreibt: „Non siano cose da santi, non ci sien su hipocrisie nè stigmati nè chiodi, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere.“ Alle andächtige Frömmelei gilt nun als heuchlerisch. Die Menschen, die auf ihren Porträts so ruhig vor sich hinblicken, können auch in Bildern nichts Überschwengliches, nichts Verzücktes vertragen. Also gibt es keine Visionsbilder mehr. Franziskus, der in schwärmerischer Ekstase auf den Seraph, Bernhard, der in schwärmerischer Hingebung auf Maria blickt, werden nie mehr gemalt. Aber auch Demut empfinden diese selbstbewußten Menschen als knechtisch. Darum ist beispielsweise das Thema von der Anbetung der Könige — außer in einem Jugendbildchen Raffaels, das als Paradigma der klassischen Kunst nicht zählen kann — nicht mehr



Giulio Campi, Damenporträt.
Mailand, Marchese Fassati.

behandelt worden. Man vermeidet weiter das Gebet am Ölberg, weil Seelenangst nicht im Sinne dieser Zeit liegt; vermeidet die Gefangennahme Christi, weil eine Rauferei so gar nichts Würdiges hat. Das Thema von Tobias, der unter dem Schutze des Erzengels durch die Landschaft schreitet, wird fallen gelassen, weil die Menschen des Cinquecento so gar nicht schutzbedürftig sich vorkamen. Ebensowenig handelt es sich in den Bildern um Buße und Askese, weil solche Empfindungen in die gesunde kraftvolle Zeit nicht paßten. Das alte Hieronymusthema benutzen nur noch einige Oberitaliener dazu, große landschaftliche Schilderungen zu geben. Und wenn Magdalena noch zuweilen dargestellt wurde, so geschah es lediglich, weil das Thema Gelegenheit gab, einen von üppigem Haar umwallten schönen nackten Körper zu malen, der nun noch voller, mächtiger und ausladender als auf den Bildern der Leonardo-Zeit ist.

Daß man die Darstellungen von Martyrien mit ganz besonderer Scheu vermied, braucht gar nicht betont zu werden. Was sollte die Schmerzensgestalt des geschundenen Galiläers diesen stolzen Menschen noch sagen? Das Haupt voll Blut und Wunden, die Passion Christi, die für die germanischen Meister der Epoche, für Dürer, Quentin Massys und Schäufelein, noch den Angelpunkt des Schaffens bildete, ist also für die Italiener nicht mehr vorhanden. Kein Künstler der Hochrenaissance hat einen bethlehemitischen Kindermord, die Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme oder Beweinung Christi gemalt. Denn die paar Werke, die man als Gegenbeispiele anführen könnte, fallen aus dem Rahmen der Epoche heraus, Albertinellis Kreuzigung in der Certosa bei Florenz hängt noch mit der Savonarola-Zeit zusammen. Raffaels Kreuztragung des Prado wurde gemalt, als die von Wittenberg ausgehende religiöse Bewegung wie ein leises Erdbeben auch über den Boden Italiens zuckte. Tizians Münchener Dornenkrönung entstand, als auf den Hochrenaissancestil schon der des Barock gefolgt war. Und für einige andere, übrigens ganz vereinzelte Werke waren rein artistische Gesichtspunkte maßgebend. Man nahm gleichsam das Thema in Kauf, um gewisse künstlerische Probleme lösen zu können. Michelangelo schuf als Bildhauer seine Pietà, weil die schöne Wellenlinie des auf dem Schoß Marias hingestreckten nackten Körpers ihn reizte. Seine Geißelung malte er, weil das Thema gestattete, drei verschieden bewegte herkulische nackte Körper in Szene zu setzen. Seine Grablegung komponierte er, weil es ihm interessant war, die Kraftanstrengung fühlbar zu machen, die dazu gehört, einen schweren Körper von der Stelle zu heben. Und der kreuztragende Christus des Sebastiano del Piombo bricht nicht etwa unter seiner Last zusammen. Er ist ein Hüne, der mit Riesenkraft einen ge-

waltigen Balken trägt. Von eigentlichen Passionsszenen, wie sie in Deutschland damals der alte Holbein malte, würde ein Italiener der Hochrenaissance sich voll Ekel abgekehrt haben.



Bonifazio Veronese, Venezianische Patrizierin des Cinquecento. Detail aus dem Gastmahl des Reichen. Venedig, Akademie.

So wenig man den leidenden Heiland malt, malt man die Mater dolorosa oder gar den Tod der Maria, den später die Meister des Barock zu so vielen naturalistischen Bravourstücken verwendeten. Selbst das Thema der Trinität umgeht man, weil die Figur des armen Schächers, den Gott-Vater hätte halten müssen, nicht in den Geschmack dieser ruhig hoheitvollen Epoche paßte. Und all die ehrsamen Märtyrer, die sich in der Savonarola-Zeit so großer Beliebtheit erfreuten: Andreas, der an das schiefe Kreuz genagelt wird, Apollonia, der man die Zähne ausreißt, der geschundene Bartholomäus, Rochus, der sein Geschwür zeigt, Sebastian, auf den Kriegsknechte die Pfeile abschießen — sie sind gleichfalls ad acta gelegt. Judith tötet nicht mehr den Holofernes, und Salome hält nicht mehr die Schale mit dem blutigen Haupt des Täufers. Wollte man als Gegenbeispiel Sebastiano del Piombos Agathe zitieren, so würde man vergessen, daß auch hierbei die Darstellung des Martyriums nur Etikette ist. Das, was man sieht, ist ein gigantisches Weib, dessen gewaltige Büste in ihrer ganzen Majestät sich darbietet. Und diese Heroine klagt auch nicht. Sie blickt ruhig vor sich hin. Von Blut, von Schmerzenspathos und lamentierendem Jammer ist auch hier nicht die Rede.

Aus diesem Stoffkreis war ja nun schon die Leonardo-Zeit herausgetreten. Die Künstler malten, seitdem Leonardo seine frohe Botschaft verkündet hatte, nicht mehr Tränen und Wunden, sondern heiteres Lächeln; nicht mehr Askese und Buße, sondern vibrierende Sinnlichkeit. Namentlich in Correggios mythologischen Bildern war der denkbar größte Gegensatz zur Savonarola-Zeit erreicht. Doch wenn man an diese Bilder in ihrer zitternden Erotik zurückdenkt, fühlt man gleichzeitig, daß sich die eigentlich klassische Kunst doch auch zur Kunst der Leonardo-Zeit in einen sehr bemerkenswerten Gegensatz stellt. Er ist durch die Verse angedeutet, die kein geringerer als Michelangelo dem Leonardo entgegenschleuderte:

„Weh jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt."

Auch jetzt lebte man in einer Atmosphäre des Altertums. Ja, das 16. Jahrhundert war in gewisser Hinsicht die Wiederherstellung des Heidentums selbst. Daraufhin muß man die Literatur durchblättern. Da stößt man auf Dinge, die heutigen Tages selbst der extravaganteste Kopf sich nicht vorstellen könnte. Ein Lobgedicht auf Julius II. zeigt oben das Bildnis des Papstes neben denen des Cäsar und Augustus. Im Text wird er als der Nachfolger der römischen Kaiser gefeiert. In einem anderen Lobgedicht kommt eine Miniatur vor, die den Triumph Julius'II. nach der Einnahme von Bologna darstellt: auf einer Quadriga, deren Rosse ein nackter Flügelknabe lenkt, erscheint der Papst gleich einem römischen Imperator von gefesselten Gefangenen umgeben. Leo X. in seinem Briefe wünscht dem König von Frankreich „reiche Gnade von den unsterblichen Göttern". Und sogar in der theologischen Fachliteratur ist alles heidnisch. Sannazaro widmete 1525 sein Gedicht de partu virginis dem Papst Clemens VII. Gott-Vater der „Donnerer" ist hier der Herrscher des unermeßlichen Olymp, Maria, diva parens, die Königin der Götter. Die Kirchen werden als Tempel, die christlichen Feste als Orgien bezeichnet. In den Disputationes des Paulus Cortesius heißt ecclesia res publica christiana, das Kardinalskollegium senatus, Christus wird tonans et fulgens deus, Maria dea mater genannt. Ebenso dichtete Pietro Bembo, der von 1539—1547 Kardinal war. Der heilige Stephanus sieht im Olymp den Pater deorum. Christus wird als Heros magnanimus, Maria als candida nympha gefeiert. Man kann sagen: Das 16. Jahrhundert verhält sich zum 15. wie die Vollendung zur Sehnsucht. Damals ging durch die Werke der Refrain:

> Und an den Ufern sitz' ich lange Tage,
> Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Jetzt ist man dort angekommen. Das Ziel ist erreicht, und man steht auf dem Boden von Hellas mit der ruhigen Sicherheit des Hellenen.

Gerade die Bilder, in denen noch die Themen behandelt werden, die schon in der Leonardo-Zeit die Künstler beschäftigt hatten, sind Dokumente dafür, daß es sich jetzt nicht mehr um Sehnsucht handelt, sondern daß der Geist des Hellenentums selbst von neuem über die Erde schritt. Die Kunst der Leonardo-Zeit war eine große Reaktion auf Savonarola gewesen. Nachdem dieser die Sinnlichkeit verfemt hatte, machte sie um so mehr ihre Rechte geltend, und man benutzte das ganze Reich der Antike dazu, sinnlich erotische Worte zu flüstern. Gerade in diesem erotischen Zittern aber haben die Werke einen Stich ins Verführerische, Pikante, das ein Grieche als unhellenisch empfunden haben würde. Der Venusberg war für Correggio in gewissem Sinne

ein Freudenhaus, das der Bürger einer gesitteteren Zeit nur mit dem Gefühl betritt, daß dort außergewöhnliche, eigentlich nicht erlaubte Genüsse winken. Tizians Werke dagegen könnten im Allerheiligsten eines griechischen Tempels hängen. Sie gleichen in ihrer sakralen Feierlichkeit heidnischen Kultbildern, sowie die Madonnen des Trecento christliche Kultbilder waren. Und wie man einerseits die eigentlich erotischen Themen, wie das von Leda und Io, fallen ließ, behandelte man andererseits solche, an denen die Leonardo-Zeit noch gleichgültig vorüberging, da sie eben nicht erotischen Inhaltes waren. Es lassen sich beim Cinquecento Grenzen des Stoffgebietes überhaupt nicht angeben. Denn Venus, Bacchus, Psyche und die Grazien sind den Künstlern ebenso lieb wie Poseidon und Athene, die Giganten und die Mächte der Unterwelt. Alles, was die Griechen gemalt haben könnten, wurde von den Meistern der Renaissance behandelt. Und dabei darf man nicht vergessen, daß solche Bilder keineswegs von ästhetischen Sonderlingen bestellt wurden, nein, daß sie als Repräsentationsbilder die Wohnräume der Päpste schmückten. Apollo thront inmitten der Musen auf dem Parnaß. Die griechischen Philosophen sind um Plato und Aristoteles geschart. Es ist doch eine ganz ungeheuerliche, kaum auszudenkende Tatsache, daß damals solche Bilder auf die Wände des Vatikans gemalt wurden.



Andrea del Sarto, Christkind.
London, Herzog von Westminster.

Mehr noch. Nicht nur die hellenischen Götter blickten auf eine hellenische Welt hernieder, auch die christlichen Gestalten, die ja pro forma noch fortlebten, erhielten einen hellenischen Leib und eine hellenische Seele. Man steht vor der Tatsache, daß die christliche Kunst in ihrer klassischen Epoche sich als durchaus heidnisches Erzeugnis darstellt. Die Parallele zur christlichen Madonna bietet die Aphrodite von Melos; die Parallele zum Jüngsten Gericht Michelangelos die Gigantomachie von Pergamon. Oder wenn man anders präzisieren will, kann man sagen: Die Erzeugnisse der eigentlich klassischen Kunst unterscheiden sich von denen der Leonardo-Zeit ebenso, wie sich einst die Darstellungen der Musivkunst von denen der Katakomben unterschieden. Das heißt: In den Bildern der Katakomben herrschte tändelnde Heiterkeit. Christus war ein jugendlicher phrygischer Hirte, der seine Lämmer weidete. In das Programm der Musivkunst, die auf

große repräsentierende Wirkungen ausging, paßte dieser jugendliche Christus nicht hinein. Er wirkte zu wenig imposant, zu wenig feierlich. So wurde aus dem Jüngling ein bärtiger Mann, aus dem phrygischen Hirten ein byzantinischer Kaiser. Die Kunst des Cinquecento strebte ähnliche Wirkungen an. Wir sahen, selbst in ihren Bildnissen ließen die Menschen nur in der Vollkraft der Jahre sich darstellen, weil dieses Lebensalter am meisten den Eindruck der gravità riposata gibt. Und der gleiche Gesichtspunkt, das Streben nach Erhabenheit und würdevollem Ernst führte dazu, daß auch die biblischen Gestalten nur noch in reifer Männlichkeit und vollerblühter Weiblichkeit dargestellt wurden. Dadurch unterscheiden sie sich von denen der Leonardo-Zeit ebensosehr, wie diese von denen des ausgehenden Quattrocento verschieden waren.

Man betrachte die Christusbilder. Der Christus des ausgehenden Quattrocentro war nicht für Taten, sondern nur für Leiden geschaffen. Er war bei Borgognone ein bleicher, beschaulicher Klosterbruder. In Botticellis Bilde der Galerie Morelli in Bergamo zeigt er mit klagender Gebärde seine Wundmale. Die Dornenkrone trägt er. Der Kopf hat jenen Stich ins Schwindsüchtige, Hektische, den auch die Frauengestalten des Meisters haben. Dann war das ephebenhafte Christusideal der Leonardo-Schule gekommen: der schöne, bestrickende Jüngling, der im Tempel lehrt; der milde, halb weibliche Schwärmer, der mit den Jüngern beim Abendmahl sitzt. Noch der Christus des Andrea del Sarto in der Annunziata hat dieses Schwache, Verträumte. Nun herrscht im Gegenteil das Mächtige, heroisch Erhabene. Dio Chrysostomus läßt den Phidias von seiner Statue des olympischen Zeus sagen, er habe ihn geschildert huldreich und majestätisch, in ungetrübter Klarheit als den Geber aller guten Gaben, den gemeinsamen Vater, Helfer und Behüter der Menschen. Und wie im Cinquecento durch den ganzen katholischen Kultus eine antike, fast heidnische Großartigkeit ging, so klingt also auch das Christusideal an die Zeusbüste von Otricoli an. Namentlich bei Tizian — man denke an die Bilder in Wien und der Pittigalerie — ist Christus ein ernster, mächtiger Mann, gütig zwar, doch noch mehr heroisch. Auf alle Attribute — Krone, Weltkugel, Zepter — ist verzichtet. Die Gestalt selbst in ihrer Erhabenheit gibt den Eindruck des Göttlichen.

Was von Christus gilt, gilt von Maria. Sie war in den Bildern des ausgehenden Quattrocento ein verträumtes Mädchen, die ergebene Gottesmagd. Leonardo machte sie zu einer sinnlich vibrierenden, schönen Frau. Und Spätere, wie Ferrari, Sodoma und Parmeggianino, leiteten diesen Typus noch mehr in den der Weltdame über. Jetzt wird sie die Königin des Himmels. An die Stelle der umiltà der Savonarola-Zeit



Tizian, Christus. Wien, Hofmuseum.

trat die maestà, an die Stelle der Salonstimmung der Leonardo-Zeit der Ewigkeitshauch. Weder Wehmut noch Zärtlichkeit strahlt aus Marias Auge. Sie ist ein mächtiges Weib, groß und ernst. Stolz und vornehm, unnahbar erhaben schaut sie herab. Ein odor di regina strömt von ihr aus. Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, bleibe gnädig! Das Motiv der säugenden Madonna, dem die Leonardo-Zeit eine leichte Wendung ins Sinnliche gegeben hatte, kommt nicht mehr vor, weil es zu den Begriffen von Hoheit und fürstlicher Majestät nicht stimmte. Gewöhnlich sitzt sie auf dem Thron. Keine Märtyrer, sondern ernste Heilige stehen ringsum. Und sie verehren sie nicht. Lediglich der repräsentierenden Wirkung halber, gleichsam als der Hofstaat des Himmels sind sie da. Engel — besser antike Genien — schweben über Maria, die in mächtiger Bewegung die Arme ausbreitet, und von oben schaut zuweilen Gott, von einem wallenden Mantel umflossen, hernieder. Daß sich das Cinquecento gern mit der Gott-Vaterfigur beschäftigte, ist überhaupt bezeichnend. Gerade bei der Verkörperung des Gottbegriffes war ja das 15. Jahrhundert nicht über kleinlichen Realismus hinausgekommen. Denn es war doch ziemlich billig, daß man Gott-Vater durch Tiara und Zepter als den Papst und König des Himmels darstellte. Jetzt fehlen auch hier alle erzählenden Beigaben. Höchstens eine Tafel mit den Buchstaben A. O. ist zuweilen als andeutendes Symbol verwendet. Gewöhnlich erhebt nur ein ernster alter Mann mit wallendem grauen Bart würdevoll den Arm. Und aus dieser Gestalt selbst, die von einem Hauch der Erhabenheit umwittert ist, entwickelt sich ein größerer Eindruck, als ihn die Künstler des Quattrocento durch die reichsten Insignien zu erzielen vermochten. Auf die Umwandlung, die das Johannesideal durchmachte, ist ebenfalls hinzuweisen. Es wurde schon geschildert, daß Leonardo aus dem ha-



Marco d'Oggiono, Christus. Rom, Galerie Borghese.

geren Asketen des Trecento einen schönen Jüngling machte. Als solcher ist er noch in den beiden Raffaelschen Bildern der Uffizien und des Louvre gegeben. Doch schon hier fehlt das Hermaphroditische, Liebegirrende. In mächtiger Bewegung erhebt der Jüngling den Arm. Ernst, aus großen, dunklen Augen starrt er uns an. Und in den späteren Bildern, bei Palma und Tizian, ist auch er ein kräftiger Mann. Aus dem Skelett ist er ein Ephebe, aus dem jungen Träumer dann ein griechischer Philosoph geworden.

In diesem Sinne läßt sich bei sämtlichen Typen eine Umgestaltung aus dem Zierlichen ins Mächtige verfolgen. Barbara war während des Quattrocento ein ätherisches Mädchen, das als ihr Attribut einen kleinen Turm auf der Hand hielt. Jetzt steht sie als mächtige virago, die Hand in die Seite gestemmt, vor dem Wall einer Festung. Und wie weit man in dieser Heroisierung ging, zeigt namentlich die Gestalt des David. Bei Verrocchio war er ein Knabe von zimperlicher, mädchenhafter Grazie, bei Piero Pollajuolo ein verträumter Ästhet. Obwohl er in dem Bilde breitbeinig dasteht, hat die Stellung doch etwas Unsicheres, Wippendes, und der Eindruck des Zierlichen wird noch durch die kokette Art gesteigert, wie er den kleinen Finger seiner blassen Hand ausstreckt. Auf dem Bilde Dosso Dossis in der Borghesegalerie ist dagegen auch David ein bärtiger, in eine schwere Rüstung gehüllter Mann von 40 Jahren. Michelangelo in seiner Statue gibt ihn zwar jugendlich, doch nicht als schmächtigen Hirtenknaben. Die Stellung, bei Pollajuolo wippend, ist hier unerschütterlich fest. Die Fußsohlen saugen sich gleichsam in den Erdboden ein. Dort kokettiert der kleine Finger; hier hält eine Riesenhand mit geschwollenen Adern ruhig den Stein umfaßt.

Daraufhin hat man überhaupt die Gestalten des Cinquecento zu betrachten. Man findet da — selbst wenn man sich des Pippo Spano erinnert, der immerhin einen leichten Stich ins Bramarbasierende hatte —, daß das ruhig Machtvolle eigentlich erst jetzt in die Kunst gekommen ist. Der vorausgegangenen Epoche hatte der Ausdruck für das Heldenhafte gänzlich gefehlt. Perugino machte Alexander den Großen zu einem Schmachtlappen, Sodoma zum Romanhelden. Durch die Stellung, selbst wenn sie breitbeinig war, wurde nur der Eindruck des Spielenden hervorgerufen. Jetzt findet man den Ausdruck für das Große und Mächtige. Ruhig und sicher, ohne zu wanken, stehen die Menschen da. Auch das Gehen ist nie hastig, sondern gemessen und feierlich, ein Andante maestoso. Die Armbewegungen sind nie befangen, aber auch nie ausfahrend, sondern ruhig und würdevoll. Die Hand stemmt sich in die Hüfte, liegt breit auf einer Balustrade oder ist in nobler Geste erhoben.

Daß dieses Streben nach Noblesse die Gefahr in sich barg, in einen gewissen äußerlichen Linienschwung überzugehen, braucht nicht betont zu werden. Es kommt uns beispielsweise unnatürlich vor, daß Lucretia in dem Moment, wo sie sich umbringt, an nichts anderes denkt, als daß ihre Armbewegung möglichst würdevoll wirkt. Und von den Parteigängern der Primitiven sind tatsächlich über dieses cinquecentistische Streben nach Noblesse harte Worte geschrieben worden. Namentlich an die Sätze kann erinnert werden, die Ruskin, der Herold der Präraffaeliten, gegen Raffael schleuderte, als er dessen Karton mit der Berufung der Apostel analysierte. „Man beachte", heißt es da, „die hübsch frisierten Haare und sorgsam gebundenen Sandalen dieser Männer, die doch die ganze Nacht auf dem Wasser sich aufhielten und dort mit dem Nebel, den entfesselten Wogen des Meeres kämpften. Man beachte ihre für den Fischfang unbequemen Kostüme, diese Mäntel, die einen Fuß lang nachschleppen, diesen Petrus, der so eingewickelt ist in Fransen und Falten, daß er kaum niederknien kann, um die Schlüssel von Christus zu empfangen. Man sehe die unwahre Komposition der Apostel, die nicht, wie es die Situation verlangt, sich in einem Knäuel um Christus scharen, sondern parademäßig in einer Linie aufgestellt sind, um nur ja gesehen zu werden, den Eindruck des griechischen Basreliefs nicht zu stören. Wir fühlen, wie unser Glaube an das Ereignis mit einem Male erlischt. Nichts bleibt davon als ein Ragout von Mänteln, ein Firlefanz von muskulösen Armen und wohlfrisierten griechischen Büsten. Durch Raffaels leere Eleganz ward alles verdorben, was an der Legende Zartes und Ernstes, Grandioses und Heiliges ist. Er hat aus der biblischen Dichtung ein leeres Arrangement schöner, schön gebauter, schön gestellter, schön drapierter, schön gruppierter Menschen gemacht." Nur vergißt Ruskin eben, daß es sich bei diesem „leeren Arrangement" doch weit weniger um abstrakte Formeln als um einen Niederschlag dessen handelt, was im Leben für schön gehalten wurde. Die Menschen, die in ihren Bildnissen so großes Gewicht auf die Noblesse der Bewegung legten, verlangten diese repräsentierende Vornehmheit auch von den Fischern und Zöllnern der Bibel.

Was von den Gesten gilt, gilt von der Mimik. Auch hier hat man zuweilen das Gefühl, daß diese gehaltene Ruhe ein wenig langweilig und frostig wirkt. Namentlich Raffaels Grablegung macht einen akademischen Eindruck, weil die Gestalten sich weit mehr um sich selbst, um ihr nobles, würdevolles Aussehen als um den Leichnam, den sie tragen, kümmern. Doch auch hier darf nicht vergessen werden, daß diese Gehaltenheit des Ausdrucks eine sehr beabsichtigte war, und daß die Künstler, wenn sie gewollt hätten, naturgemäß auch fähig ge-

wesen wären, die psychischen Feinheiten zu bieten, durch die Botticelli fesselt. Die Ruhe lag im Programm. Denn wer repräsentieren will, wird sich anders benehmen als der, der sich gehen läßt. Die Savonarola-Zeit hatte in der Wiedergabe melancholischer und pathetischer Gefühle geschwelgt. Perugino war dabei ins Frömmelnde, Crivelli ins Grimassierende verfallen. Leonardo setzte an die Stelle des Melan-



Umbrische Schule des 15. Jahrh., Krieger. Richmond, Sammlung Cook.

cholischen und Klagenden das heitere Lächeln. Doch auch dieses Lächeln war bei Meistern wie Correggio ins äußerlich Kokette übergegangen. So liebte die klassische Zeit, die den Talar nie auszog, nur noch ernste Ruhe.

„Je hais le mouvement, qui déplace les lignes
Et jamais je ne ris et jamais je ne pleure."

Wie man im Leben ausgelassenen Jubel und weibisches Weinen als unanständig empfand, mußten auch die Heiligen ihre Gefühle vornehm

beherrschen. Die Leidenschaft darf nur in dem Maße sich äußern, daß weder die Schönheit der Form, noch die Gelassenheit des Ausdrucks leidet.

Die Komposition der Bilder mußte das weiter ausklingen lassen, was die ruhigen Gesichter und die majestätischen Bewegungen der Figuren sagen. Also verfolgt man, wie auch in dieser Hinsicht der Stil Leonardos noch eine Fortbildung ins Heroische erhielt. Wir hatten gesehen, Leonardo hatte dem Geradlinigen das Wellige gegenübergestellt. An die Stelle des rechten Winkels war als Kompositionsfaktor



Tizian, Johannes der Täufer. Venedig, Akademie.

der Kreis getreten. Und dieser „runde" Geschmack blieb auch jetzt noch maßgebend. In breiten, schwungvollen Falten umfließen die Gewänder den Körper. Die Gebärde des Gebetes ist nicht mehr gotisch, das heißt die Hände werden nicht mehr in der Form des Spitzbogens gefaltet, sondern sie werden breit zur Seite gestreckt, wodurch eine schöne, wellige Linie sich ergibt. Das Christkind ist kein Baby mehr, sondern ein großer Knabe, der schon die Fähigkeit hat, seine Glieder breit und würdevoll zu bewegen. Für alle anderen nackten Figuren, die früher gleichmäßig auf den Fußspitzen standen, wird jetzt, beispielsweise bei Palmas Sündenfall, der Contraposto üblich, der die Geradlinigkeit beseitigt und die Kurve herstellt. Bei den Männern verbreitert, bei den Frauen verengert man die Schultern, so daß sich bei

jenen nach den Hüften zu eine konkave, bei diesen eine konvexe Linie ergibt. Ja, das ruhige Nebeneinander zweier Figuren wird überhaupt als noch zu gotisch empfunden. Von den Meistern der Hochrenaissance dürfte Palma der einzige sein, der in dem erwähnten Bilde des Sündenfalls noch zwei ruhig nebeneinander stehende, wenn auch wellig geschwungene Figuren malte. Alle anderen wollen noch mehr ins Breite gehen, suchen nach noch runderen Bewegungsmotiven, nach noch schwungvollerer Komposition. Und daher kommt es, daß jetzt in den meisten Fällen eine der Figuren sitzt. Mit weicher, runder Bewegung greift Eva in das Geäst des Baumes hinauf. In weicher, runder Bewegung streckt der lagernde Adam den Arm aus, um Eva abzuhalten oder die Frucht zu empfangen. Der stehende und der lagernde Körper ergeben ein Zusammenspiel kompositionell wirkungsvoll zusammengefaßter Linien. Sogar der legendarische Apfelbaum wird in diesen Rundbogenstil übersetzt. Er ist in Tizians Sündenfall zu einem Feigenbaum mit großen, rund ausgebauchten Blättern geworden. Große runde Blumen blühen am Boden.

Überhaupt wird alles Beiwerk in diesem Sinne behandelt. In den Bildern der Primitiven stiegen die Fittiche der Engel kerzengerade in die Höhe. Jetzt wachsen sie in mächtiger Wellenlinie aus den Schultern heraus. Die Schilde bei Perugino waren herzförmig und sie wurden lotrecht auf den Boden gestellt. Jetzt sind sie rund, und die Gestalten strecken sie in mächtiger Bewegung zur Seite. Von Musikinstrumenten hatte man früher besonders geradlinig aufsteigende Orgelpfeifen und langgestreckte, schlanke Tuben geliebt. Jetzt kommen besonders häufig große runde Gitarren vor. Früher liebte man schlanke, hochaufwachsende Tiere: Giraffen mit langem Hals, Pfauen, die ihren langen Schweif senken, Fischreiher und ganz magere Windhunde. In den seltenen Fällen dagegen, wo in der klassischen Kunst Tiere noch vorkommen (denn das Tier paßte ja im allgemeinen in das Programm einer nach dem Edlen strebenden Kunst nicht hinein), sind es nur noch solche mit großer runder, schöngeschwungener Silhouette. Von Bäumen bevorzugte das 15. Jahrhundert, das schlanke Menschen in Trikots malte, auch nur schlank aufsteigende, spitz zulaufende, also besonders Zypressen, Tannen und Fichten. Man sieht beispielsweise in Gozzolis Turmbau von Babel vorn hochaufragende Gerüste und im Hintergrund neben kahlen, hochaufsteigenden Felswänden spitze Zypressen und schlanke Tannen. Die Cinquecentisten vermieden diese Bäume, weil nur die massige, runde Silhouette des Laubbaumes zu den Linien des Menschen paßte, die sich auf den Bildern bewegen.

Von all dem war schon die Rede, als von Leonardo gesprochen wurde. Aber die klassische Zeit leitete diese Dinge noch viel mehr

ins rauschend Festliche über, derart, daß selbst Leonardo noch eckig befangen erscheint, gegenüber dem breiten Schwung, der nun erzielt wird. Bezeichnend ist namentlich, daß die Landschaft jetzt überhaupt zugunsten der Architektur mehr und mehr zurücktrat. Das Cinquecento bedeutet ja in der Architekturgeschichte die Zeit, als sich die graziösen Bauwerke von früher zu imposantester Größe auswuchsen. Alles tändelnde Ornament ist vermieden. Schwer und massig, ernst und würdevoll sind die Formen, hoch und weit die Räume und diese architektonischen Formen scheinen auch am geeignetsten, die imposante Umrahmung der Figuren zu bilden. Alles in den Bildern ist weiträumig, wie es in den Kirchen von damals war. Mächtige, von großen Rundbogen überwölbte Säulen erheben sich. Oder ein Baldachin ist aufgebaut, dessen rund wallende Vorhänge von schön geschwungenen Engeln gehalten werden. Die Pose Marias ist gewöhnlich so, daß ihr einer Fuß auf einem Sockel, der andere tiefer steht, wodurch sich ein breites, wallendes Gewandmotiv ergibt. Die Erhöhung des Postamentes, auf dem sie steht, muß in Verbindung mit den breiten Treppenstufen, auf denen die Heiligen stehen, sitzen und knien, weiter dazu dienen, einen reichen, großzügigen Rhythmus, ein effektvolles Ineinanderspiel mächtiger Kreislinien in das Ganze zu bringen. Gewiß, das ist Mathematik. Und man kann sich, wenn man will, abermals des Ruskinschen Wortes vom „leeren Arrangement" erinnern. Doch daß diese Galavorstellungen himmlischer Würde ihren Zweck als Repräsentationsbilder in klassischer Weise erfüllten, kann man gleichwohl nicht leugnen.

Auch noch über das Format und die Farbe der Bilder sind ein paar Worte nötig. Was das Format anlangt, so ist klar, daß der Eindruck des Hoheitvollen nur durch lebensgroße oder überlebensgroße Figuren erzielt werden konnte. Die Feinmalerei der älteren Epoche findet also keine Fortsetzung. Kleine, spitzpinslig ausgeführte Bildchen, wie sie die frühere Zeit geliebt hatte, kommen im Cinquecento nicht mehr vor. Was die Farben anlangt, so ist ja geschildert worden, daß auf die Zeit der lustigen Buntheit seit dem Auftreten Leonardos die des Helldunkels folgte. Die Figuren schimmern verführerisch aus weichem Dämmerschein hervor. Es ist nun aber selbstverständlich, daß auch dieses weiche Helldunkel zu den Gestalten der Hochrenaissance nicht mehr gepaßt hätte. Es wäre zu schmeichlerisch, zu sinnlich für diese ernsten, aller Sinnlichkeit entkleideten Figuren gewesen. Also machte das Cinquecento koloristisch nach zwei Seiten hin eine Schwenkung. Die oberitalienischen Meister, wie Tizian, leiteten das schmeichlerische Helldunkel Leonardos in ernste, sonore Farbenakkorde über, die feierlich mächtig wie Orgelfugen daherrauschen. Die römischen fanden, daß auch eine solche Farbenpracht noch zu malerisch für die ganz

statuarisch gedachten Figuren sei. Und da obendrein in der Zeit Leos X. die Werke der griechischen Bildhauer als die erhabensten Schöpfungen des Menschengeistes galten, so näherte man auch die Malerei an die Plastik an. Indem man das Formengerüst möglichst klar sprechen ließ und die Farben auf einen verwitterten, grauen Marmorton abdämpfte, glaubte man den Eindruck des urtümlich Majestätischen, nach dem man strebte, am stilvollsten erzielen zu können.

Und was ebenfalls noch erwähnt sein mag: die Künstler selber sind so majestätisch wie die Bilder, die sie malen. Zu Castagnos Tagen waren sie wilde Gesellen, trotzig und ungeschliffen wie die Rusticamauern des Palazzo Pitti. In den Tagen des Magnifico wurden sie überfeinerte Ästheten. Savonarola machte sie zu Klosterbrüdern. Dann, in der Leonardo-Zeit stürzten sie sich wie Giorgione gierig in den Strudel des Lebens und gingen jung zugrunde. Jetzt sind sie ernste, gesetzte Männer, von jener gravitas, die Castiglione als Merkmal des vollendeten Kavaliers bezeichnet; umstrahlt vom Glanze der Majestät, als Gleiche unter Gleichen mit den Großen der Erde verkehrend.



Tizian, Tobias und der Engel. Venedig, S. Caterina.

Tizian.


Tizian, Selbstporträt. Berlin.

Tizian namentlich, der König des venezianischen Cinquecento, wirkt wie die Verkörperung einer ganzen Epoche. Es ist, als hätte sich die Vorsehung mit Bewußtsein dieses Mannes bedient, damit die Ideale der Zeit ihren klassischen Ausdruck fänden.

Überschauen wir sein Leben. Nicht in Venedig selbst, auch nicht in der benachbarten Ebene, sondern im fernen Hochgebirge kam er zur Welt. Man berührt seinen Geburtsort Pieve di Cadore, wenn man auf dem Wege von Cortina nach Toblach der Tiroler Grenze sich nähert. Dort, inmitten ernster Tannenwälder und mächtiger Alpenmauern wuchs er auf. Das Haus, wo er geboren ward, liegt am äußersten Ende des Ortes, da, wo die Berge beginnen und die Piave aus sturmumtoster Höhe herabbraust. Er hörte den Wind durch mächtige Wipfel fegen und an den Fugen der Häuser rütteln, sah losgerissene Steine am Ufer zerschellen und den Regen aus schwarzen Wetterwolken herniederklatschen. Schon diese Herkunft vom Gebirge stempelt Tizian ab. Als er — ein Herkules an Wuchs, breitbrüstig, denn er hatte nur die scharfe Gebirgsluft geatmet, die sonnengebräunten Züge wie in Erz gegossen, das Auge fest und klar, von jenem kühnen Adlerblick, den man Welteroberern zuschreibt — aus seinen rauhen Bergen in die schimmernde Wunderstadt, die schwüle Atmosphäre Venedigs kam, ließ er

Crowe und Cavalcaselle, Leipzig 1877. Lafenestre, Paris 1886. Gronau, Berlin 1900. Klassiker der Kunst, Band III, Stuttgart 1904.

sich von dem, was ihn umgaukelte, nicht verführen und blenden. Während Giorgione sich wollüstig in den Strudel stürzte, um bald müde zusammenzubrechen, stand Tizian an der Staffelei mit dem Bewußtsein: Ich werde der Malerfürst Venedigs sein, denn ich will es. Diese Willenskraft, dieses Sophrosyne, des Lebens ernstes Führen hat ihn nie verlassen. Er hat etwas von den uralten Bäumen seiner Heimat, die, auf steinigem, abschüssigem Boden erwachsen, sich früh gestählt haben, allen Elementen zu trotzen, weil ihre Wurzeln so zäh, ihre Äste so fest sind. Er hat sogar viel von dem grausamen Egoismus solcher Riesen. Wie diese allem kleineren Buschwerk, das ringsum gedeihen möchte, Sonne und Boden rauben, um ihre eigenen Kronen nach allen Seiten hin



Tizian, Papst Paul III. mit seinen Nepoten.
Neapel, Museo Nazionale.



Tizian, Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg.
Madrid, Prado.

zu entfalten, stößt Tizian dem Recht des Stärkeren gemäß mit seinen kräftigen Ellbogen alle zur Seite, die neben ihm leben, neben ihm schaffen möchten. Und rechnet man dazu die felsenfeste Gesundheit, die ihm als Sohn der Alpen verliehen war, so versteht man, daß sein Leben ein langer, großer Triumphzug wurde.

1516 im Alter von 39 Jahren ist er der offizielle Maler Venedigs, der die Erbschaft seines Lehrers Bellini übernimmt. 1520 erscheint er im Zenit seines Ruhmes. Kein Meteor, ein ruhig schimmernder Stern, der allmählich, doch stetig heraufgestiegen und in langsamem Gang, ohne Abnahme der Leuchtkraft, den Äther erhellt. Die mächtigsten Fürsten Europas überhäufen ihn mit Aufträgen und Ehren: Karl V., der ihn an sein Hoflager in Bologna und Augsburg beruft, Papst Paul III. und Franz von Frankreich, die sich in schmeichelnden

Briefen um seine Gunst bemühen. Amico carissimo reden sie ihn an. Fürstliches Geleit wird ihm gegeben, wenn er, um zu malen, nach fremden Höfen reist. Zwei Söhne und ein Mädchen von strahlender Schönheit erfüllen mit ihrem Frohsinn sein Haus, jenes Patrizierheim, das er fern vom Marktgewühl in der via dei Bixi an der Lagune gegenüber Murano inmitten eines schattigen Gartens sich erbaute, und wo er unabhängig der Kunst und den Freunden lebte. Hier empfängt er Heinrich III. mit fürstlichem Glanz. Hier ist der Schauplatz jener Geselligkeiten, die an Feuerbachs „Dante in Ravenna" mahnen. Stolze



Tizian, Karl V. München.



Tizian, Philipp II. Madrid, Prado.

Senatoren und edle Frauen wandeln durch die schattigen Lauben des Gartens. Wenn die Sonne gesunken und die fernen Inseln im Abendschimmer leuchten, klingt das Lachen der Gondolieri, Gesang und Lautenschlag herüber. „Kein Kardinal, keine andere große Persönlichkeit besucht Venedig, ohne bei Tizian einzutreten, um seine Sachen zu sehen und sich von ihm malen zu lassen", läßt Lodovico Dolce in seinem Dialogo della pittura den Aretino sagen. „Alle Fürsten, Gelehrten und vorzüglichen Personen, die nach Venedig kamen, besuchten Tizian", erzählt Vasari. „Denn", wie er hinzufügt, „nicht nur in seiner Kunst war er groß, auch ein Edelmann in seinem Wesen."

Und nun erinnere man sich dessen, was die Kunst damals anstrebte. Vornehm sollten die Werke sein, von repräsentierender

Gravität. Gesund und kraftvoll sollten sie sein, ohne schwüle Ekstase, auch ohne zitternde Sinnlichkeit. Ist es da möglich, sich einen Künstler zu denken, dessen Wesen mehr als das Tizians mit dem, was die Kunst wollte, sich deckte?

Man betrachte seine Bildnisse. Jeder Künstler malt ja nach einem



Tizian, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen. Wien.



Tizian, Männliches Bildnis. Florenz, Pal. Pitti.



Tizian, Pietro Aretino. Florenz, Pal. Pitti.



Tizian, Der Arzt Parma. Wien.

bekannten Diktum sich selbst. In dem berühmten Selbstporträt des Meisters, das in der Berliner Galerie bewahrt wird, verbindet sich vornehmste Feierlichkeit mit natürlichster Schlichtheit. Ein schwerer Pelzmantel umhüllt den Leib, die Kette des goldenen Vlieses schmückt — nicht aufdringlich, sondern selbstverständlich — die Brust. Es ist

der Mann, der es als etwas ganz Natürliches ansah, daß Kaiser Karl V. ihm den Pinsel aufhob. Und diese Vornehmheit, die königliche Gelassenheit seines eigenen Wesens hat er auch den anderen gegeben. Tizian war kein Schönredner. Jedes bewußte Idealisieren, jedes lakaien-



Tizian, Die Bella. Florenz, Pal. Pitti.



Tizian, Flora. Florenz, Uffizien.



Tizian, Lavinia. Berlin.



Tizian, Die Dame mit dem Pelz. Wien.

hafte Schmeicheln liegt ihm fern. Mit fürchterlichem Realismus malt er den alten, ausgemergelten Körper Pauls III. mit den zittrigen Spinnenfingern, den dünnen, halbverwesten Lippen und den kleinen Triefaugen, deren fuchsartig verschlagenes Blinzeln allein noch an dieser

Mumie lebt. Auch in den Bildnissen Karls V. sind die habsburgischen Rasseeigentümlichkeiten mit sachlichster Wahrheit gebucht. Gleichwohl wußte der Kaiser, weshalb er Tizian seinen Apelles nannte. Andere Maler hatten nur seine blasse, skrofulöse, eisige Maske gesehen. Tizian legte etwas von seiner eigenen Majestät hinein. Jener schwarze Ritter in stählerner Rüstung, der auf dem Bilde des Pradomuseums mit eingelegter Lanze beim Morgengrauen über das Schlachtfeld reitet — das ist nicht der Zauderer, mit dem Deutschlands Kurfürsten spielten, der unklare, schwankende Kopf, der von Granvella, seinem Kanzler, sich die politischen Instruktionen erteilen ließ. Das ist die Kaltblütigkeit des Feldherrn in der Schlacht, das Verhängnis, das ruhig, unabwendbar daherkommt.



Tizian, Männliches Bildnis.
Kassel.



Tizian, Eleonore Songaga Herzogin von Urbino.
Florenz, Uffizien.

Und jener abgezehrte, verschlossene Herr, der auf dem Münchener Bilde fröstelnd, trotz des blühenden Sommers in dicken Pelz gehüllt, auf der Veranda seines Schlosses sitzt — das ist nicht nur der Melancholiker mit gebrochenem Körper und gebrochenem Willen, der, angeekelt von der Welt und von sich selbst, ein Jahr später als Einsiedler im Kloster von S. Yuste hauste, von tickenden Uhren umgeben und von schwarzen Särgen, in denen er sein eigenes Leichenbegängnis feierte. Tizian gibt ihm noch das, dessen Karl in seinen besten Jahren sich rühmte: den durchdringenden Verstand des größten Staatsmannes seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Eigentlich zeigt das Bild nur einen bejahrten, dunkel gekleideten Herrn im Lehnstuhl. Das goldene Vlies am schmalen

schwarzen Band deutet kaum sichtbar an, daß es um einen Kaiser sich handelt. Gleichwohl hat keines der vielen niederländischen und deutschen Bilder, die Karl in Seide und Brokat, überladen mit Kleinodien, darstellen, diese Noblesse. Das Vornehme lag Tizian dermaßen



Tizian, Alfonsina Strozzi.
Berlin.



Tizian, Laura Diante und Alfonso
von Este. Paris, Louvre.

im Blut, daß er gar keiner Posen, gar keiner großen Akzente bedurfte, um es in überwältigender Weise über seine Werke zu breiten. Als Maler der Könige wird er in den Handbüchern gefeiert, weil ihm die



Tizian, Isabella von Portugal,
Gemahlin Karls V. Madrid, Prado.



Tizian, Die sogen. Zigeunermadonna.
Wien.

Könige des Cinquecento saßen. Der Mann, der selbst ein Fürst unter seinen Genossen war, adelte wie ein König von Gottes Gnaden jeden, der ihn um den Adelsbrief bat. Der Künstler, der, als die Pest ihn hinraffte, nicht wie Perugino und Ghirlandajo auf offenem Felde ein-



Tizian, Magdalena. Florenz, Pal. Pitti.



Tizian, Madonna mit der hl. Katharina. London, Nationalgalerie.



Tizian, Tempelgang Mariä. Venedig, Akademie.



Tizian, Der Zinsgroschen. Dresden.



Tizian, Salome. Rom, Galerie Doria.


Tizian, Beklagung des Leichnams Christi. Venedig, Akademie.

gescharrt, sondern in der Frarikirche wie ein König bestattet wurde, machte alle Menschen zu Fürsten. Pietro Aretino, der Pamphletist, der seinen Tribut von allen Fürsten Europas erhob, sieht auf Tizians Bild aus wie ein Zeus, der durch das Runzeln seiner Augenbrauen die Erde erbeben macht. Johann Friedrich von Sachsen, bei Cranach so dumm und gichtisch, ist bei Tizian ein vollendeter Adelsmensch. Die kleine Strozzi wird ein Königskind, Lavinia, seine Tochter, verwandelt sich in eine griechische Göttin, die das Prunkgewand der Renaissance um ihre mächtigen Glieder gehüllt hat, um eine Stunde unter Sterblichen zu weilen. Und das leise Welken der Schönheit, das Herannahen des Herbstes läßt sich diskreter, distinguierter kaum malen, als es Tizian in seinem Bild der Eleonore von Urbino getan hat. Was man den Idealismus Tizians nennt, ist nicht das Ergebnis ästhetischer Reflexion, sondern die natürliche Anschauung eines Mannes, der auf den Höhen des Lebens wandelt, niemals kleinliche Sorge, selbst die Krankheit nie kannte und deshalb auch die Welt nur gesund und schön in leuchtendem, hoheitverklärtem Glanze sah. Nur weil er selber so vornehm war, vermochte er für die würdevolle


Tizian, Dornenkrönung. München, Pinakothek.



Tizian, Assunta. Venedig, Akademie.

Gravität, die das Cinquecento in Bildnissen verlangte, einen so imposanten, ebenso feierlichen wie natürlichen Ausdruck zu finden.

Doch auch etwas anderes ist bei einer Würdigung von Tizians Kunst nicht außer acht zu lassen. Das Berliner Selbstporträt zeigt nicht nur einen vornehmen, sondern auch einen alten Mann. Man denkt an einen homerischen Patriarchen oder an Jehova, den Alten der Tage. Und das erinnert daran, daß sich mit dem Worte Tizian der Begriff Jugend überhaupt schwer verbinden läßt. Er war ein Jahr älter als Giorgione. In einem Alter, als dieser schon lange im Grabe ruhte, hat Tizian seinen Siegeszug überhaupt erst begonnen. Das Schicksal erlaubte ihm dann noch länger als 60 Jahre in ungebrochener Schaffenskraft tätig zu sein. Fast alle Bilder, an die man denkt, wenn Tizians Name genannt wird, sind Werke eines reifen Mannes, Schöpfungen eines Alten, der niemals alterte. Das darf man ebenfalls nicht vergessen, wenn man nach einer Erklärung dafür sucht, weshalb gerade in Tizians Werken der Geist des Cinquecento so kristallklar sich spiegelt.



Tizian, Madonna. Dresden.


Tizian, Christus. Florenz, Pal. Pitti.

Denn wir sahen ja: das, was das Jahrhundert liebte, war nicht nur Vornehmheit, sondern auch vollerblühte Pracht, reife, saftige Schönheit. Tizian, der reife Mann, der Alte, der nie alterte, war auch in diesem Sinne berufen, der klassische Interpret der Ideale seiner Zeit zu sein. Nie hat er den Frühling gemalt. Die schönen sonnigen Oktobertage, wenn die Blätter im warmen, bläulichen Ton schimmern und saftiges Obst von den Bäumen blinkt, — sie sind Tizians Jahreszeit. Es ist kein Zufall, daß er so gern einen Korb mit reifen Äpfeln in seinen Madonnenbildern aufstellt oder seine Tochter eine Fruchtschale halten läßt. Diese Pfirsiche, Trauben, Melonen und Orangen in ihrer tiefleuchtenden goldtönigen Pracht sind für Tizian dasselbe, was für Botticelli, den Meister des „Frühlings", die Lilie bedeutete. Selbst wenn Blumen vorkommen, sind es nie Frühlingsblumen, keine Schneeglöckchen und kein Krokus, keine Anemonen und kein Enzian. Es sind die vollentfalteten Blumen des Herbstes, vielleicht auch Stiefmütterchen und Veilchen, die durch ihre Farbe sonorer, weniger jugendlich wirken. Wie den Herbst des Jahres, hat er den des Tages bevorzugt. Die


Tizian, Madonna. München.


Tizian, Adam und Eva. Madrid, Prado.

Abendstunde, wenn tiefe Farbenharmonie die Dinge durchsättigt, wenn nach einem langen schönen Tag die Erde beruhigt daliegt, — das ist besonders Tizians Stunde. Dem entspricht sein Frauenideal. Denn wenn sie auch nicht herbstlich sind, diese mächtigen Weiber, die nie zu welken, in ewiger machtvoller Schönheit zu strahlen scheinen, so suggerieren sie doch noch weniger die Stimmung des Frühlings. Es ist der Hochsommer in seiner reichen vollentfalteten Pracht. Keine taufrische Jugend, keine schalkhafte Anmut malt er. Er malt nur die stolze Pracht der gereiften Frau.



Tizian, Noli me tangere. London, Nationalgalerie.

Und er malt sie weiter auch mit der ernsten, beruhigten Stimmung des gesetzten Mannesalters, das kein Träumen, kein Sehnen mehr kennt. Bei Giorgione denkt man an die Verse, die in Jacobsens Novelle Mogens vor sich hinsummt:

„In Sehnen leb' ich,
In Sehnen";

bei Tizian an die Worte des Faust:

„Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Tun."

Das heißt: Er verhält sich zu Giorgione, wie das abgeklärte ruhige Mannesalter zu der Sehnsucht und Schwärmerei der Jugend. Der

Stern, der über seinem Schaffen leuchtet, heißt nicht Venus, sondern Abendstern. Schon daß nichts über die Modelle Tizians überliefert ist, deutet den Unterschied an. Wohl wird von einem Venusbild, dem der Uffizien, erzählt, daß es Eleonore, die Herzogin von Urbino, die Tochter der Isabella von Este, darstelle. Zu anderen mögen blonde Lombardinnen ihm gesessen sein, germanische Mädchen, die aus den Alpen nach der Lagunenstadt kamen. Denn der mächtige stolze Frauenschlag seiner Bilder hat nichts gemein mit den kleinen, braunen, schwarzäugigen Venezianerinnen, die in Holzpantöffelchen hurtig wie Eidechsen



Tizian, Madonna des Hauses Pesaro. Venedig, S. Maria de Frari.

über den Markusplatz schlüpfen. Die Venezianer des Cinquecento mögen Tizians Weiber mit ähnlichen Augen betrachtet haben, wie die Römer der Kaiserzeit die germanische Thusnelda, als sie im Triumphzug des Germanicus machtvoll und königlich daherschritt. Aber die Hauptsache bleibt doch, daß Tizian nach Vasaris Bericht meist aus dem Kopfe malte, das weibliche Modell nur als Notbehelf kannte. Giorgione, der als erster nach der Insel der Cythere pilgerte, brach als Jüngling zusammen. Tizian, der Alte der Tage, kannte keine Leidenschaften, kein Begehren mehr. Ein Frauenkörper bedeutet ihm nicht das Weib, sondern eine Harmonie von Formen, Linien und Farben. Alfonso von Este, der seiner Geliebten die gepanzerte Eisenfaust auf den Busen

legt — das ist das Weibempfinden des Tizian. Und auch in dieser Hinsicht war er der Klassiker dieser klassischen Zeit, die sich in bewußten Gegensatz zur erotischen Epoche Leonardos stellte.

Überschauen wir Tizians mythologische Bilder, so stoßen wir selbstverständlich auf einige Jugendwerke, die fast wie Geisteskinder Giorgiones anmuten. Namentlich die himmlische und irdische Liebe hat einen bukolischen Klang, der durch die Idyllen Giorgiones geht. Doch schon hier hat man das Gefühl, daß das Verträumte, Schwärmerische fehlt, das die Note Giorgiones ist. Und bei seinen späteren Werken würden die Worte, die man bei Giorgione gebraucht, über-



Tizian, Himmlische und irdische Liebe. Rom, Galerie Borghese.



Tizian, Jupiter und Antiope. Paris, Louvre.

haupt deplaciert sein. Man spricht nicht von zitterndem Charme, sondern von erhabenem Ernst, nicht von sinnlichem Schmelz, sondern von unnahbarer Majestät. Giorgiones Venus in Dresden ist ein Bild des Müdeseins nach Umarmungen und Küssen. Bei Tizian handelt es sich lediglich um die heroische Stilisierung mächtiger Weiberkörper. Selbst wenn ausnahmsweise, wie bei dem Bilde der Tribuna, der Anschluß an das Modell fast im Sinne des Porträts gewahrt ist, wird kein giorgionisches Liebeslied, sondern ein feierlicher Hymnus auf die Schönheit gegeben.

Der Stoffkreis, den diese Bilder umspannen, ist sehr groß. Er malt Antiope, wie sie vom Satyr belauscht wird, Bacchus und Ariadne,

Danae, wie sie den Goldregen des Zeus in ihrem Schoße aufnimmt, Diana, wie sie die Kallisto bestraft, Nymphen und Satyrn, wie sie trunken durch die Landschaft eilen. Doch die eigentliche Herrscherin ist auch in Tizians Oeuvre Venus. Das wunderbare Bild des Madrider Museums, wo nackte Putten jubelnd um die Statue der Göttin tanzen ist gleichsam das Titelblatt zu einer ganzen Gruppe von Werken, in denen er die Linienrhythmik des weiblichen Körpers besingt. Er hat Venus gemalt, wie sie aus dem Meere aufsteigt oder den Adonis umarmt, wie sie in einem Spiegel, den Amor ihr vorhält, ihre majestä-



Tizian, Venusfest. Madrid, Prado.

tische Schönheit betrachtet, wie sie eine Bacchantin oder Eros in die Geheimnisse des Liebesdienstes einweiht. Und er hat sie namentlich gemalt in jenen Bildern, auf denen gar nichts geschieht, sondern wo sie nur auf dem Lager ihren mächtigen Körper ausstreckt.

Nun aber vergleiche man die Werke, in denen er die nämlichen Themen wie Correggio behandelte, mit den Werken des koketten Meisters von Parma. Da hat man einen ähnlichen Unterschied wie den zwischen der Aphrodite von Melos und der Venus von Medici. Bei Correggio liegt Antiope in weich sinnlicher Pose da. In zitternder Begehrlichkeit zieht der junge Satyr ihr das Gewand vom Schoße, etwas träumerisch Sinnliches ist über die Landschaft gebreitet. Bei Tizian

hat die Natur etwas vorweltlich Ernstes. In wunschloser Ruhe lagert Antiope, und mit fast kultischer Feierlichkeit erhebt der Satyr ihr Gewand. Correggios Danae ist ein niedliches Rokokopersönchen von graziler Beweglichkeit. Etwas Boudoirhaftes ist über das Ganze gebreitet. Tizians Danae, die in so majestätischer Pose daliegt, kann nur ein Gott, kein Sterblicher lieben. Das Bild hat einen sakralen Ton, der gar nicht so verschieden von dem ist, den man aus dem Bilde von Millet kennt, auf dem ein Sämann, als das mächtige Symbol des Menschen, der die Erde befruchtet, so feierlich über die Äcker schreitet. Correggio vermochte noch nicht, Nacktes rein artistisch zu empfinden, er trug das Ungriechischste, was es gibt, einen pikanten Hautgout in



Tizian, Bacchanal. Madrid, Prado.

den Schönheitskult der Hellenen hinein. Tizians Gestalten kennen nichts Schmachtendes, nichts Verführerisches. Kein wollüstiges Lächeln umspielt ihre Züge, sondern über allen Werken liegt die Unbefangenheit antiker Plastik, jene Hoheit, die die griechischen Götterstatuen haben. Oft hat er Toilettenszenen gemalt: Weiber, die mit der Hand in ihr aschblondes Haar fassen, während das Hemd, von den Schultern herniedergleitend, ihre üppige Brust enthüllt. Und selbst diese Szenen, die bei den Meistern der Leonardo-Schule etwas Parfümiertes, Kokettes hatten, behandelt er in hellenischem Tempelstil. Ruhig, wunsch- und leidenschaftslos blicken die großen dunkeln Augen dieser Weiber, und weil sie so unnahbar, so frei von allem irdischen Sehnen sind, kennen sie auch nichts Prüdes, nichts Kleinliches, weder Lüsternheit noch Scham. Ihre Nacktheit ist ehrfurchtgebietend wie die hoheitvolle Ruhe der Aphrodite von Melos. Man hat bei Tizian das Gefühl,

daß hier wirklich einmal ein Künstler in die Welt des Hellenentums mit hellenischem Auge schaute. In seiner olympischen Lebensruhe, seiner erhabenen, homerisch patriarchalischen Gelassenheit ist er der griechischste aller christlichen Maler.

Und dieser hellenische Geist spricht selbstverständlich auch aus seinen kirchlichen Bildern. „Griechheit, was war sie? Maß, Adel, Klarheit.“ Diese Definition, die Schiller vom Hellenentum gibt, paßt auf keinen christlichen Meister so wie auf Tizian. Wohl erinnern gerade diese Werke daran, daß Tizians Leben fast 100 Jahre umfaßt. Er war Schüler Bellinis. So haben manche frühen Madonnenbilder, wie etwa die Zigeunermadonna in Wien, noch etwas Befangenes, Zaghaftes, das



Tizian, Diana und Kallisto. Wien.

an die Madonna von Castelfranco anklingt. Maria hat ein zartes Gesichtchen. Leis melancholisch blickt sie, ein Matronenschleier ist über ihr Haupt gebreitet. Auch bei dem Christus des Zinsgroschenbildes kann man noch an den verträumten Schwärmer in Leonardos Abendmahl denken. Andererseits, wie in derartigen Jugendwerken die Bellini- und Leonardo-Zeit ausklingt, wirft in seinen letzten Werken schon das 17. Jahrhundert seine Schatten voraus. 1555 schickte er an Karl V. das Dreieinigkeitsbild, das der Kaiser mit nach S. Yuste nahm und das ihn darstellt, wie er in weißem Leichengewand in bitterster Seelennot vor der Dreifaltigkeit kniet. Ein ähnliches Werk, das in der Akademie von San Luca in Rom bewahrt wird und mit der Beischrift Omnia vanitas eine allegorische Frauengestalt darstellt, die sinnend auf Krone und Zepter blickt, war gleichfalls für den zum Eremiten gewordenen Kaiser bestimmt. Für Philipp II. hatte er außer antiken



Tizian, Venus und Cupido. St. Petersburg.

Märtyrern, wie Tantalus, Sisyphus und Prometheus, auch christliche Martyrien, wie das des Laurentius, zu malen. Eine Magdalena wurde bestellt „lacrimosa più che si può“. Tizian erledigte den Auftrag, indem er die Heilige als zerknirschte Büßerin, Bibel und Totenkopf zur Seite, darstellte. Weiter malte er ein Tobiasbild, das schon an die Schutzengelbilder anklingt, die in der Barockzeit so beliebt wurden, auch eine Mater dolorosa, die in Nonnentracht, weinend und die Hände ringend, zum Kreuz emporschaut. Und in seinem letzten Bild, der Münchener Dornenkrönung, sind auch malerisch alle Elemente der Barockkunst enthalten. Ein Martyrium ist als Nachtstück dargestellt. Oben hängt ein qualmender Lüster, dessen Licht trüb auf einzelne Gestalten fällt, während andere im Dunkel verschwimmen. Doch das sind eben Bilder, die schon chronologisch aus dem Rahmen der Renaissance herausfallen. Da wo er Renaissancemeister ist, kennt er melancholische Demut ebensowenig wie schwül ekstatische Erregung, sondern auch in seinen christlichen Bildern ist er feierlich gemessen, von ganz hellenischer Klarheit.

Unbefangen tritt er an Dinge heran, die ein eigentlicher Idealist vermieden hätte: wenn er etwa den Tempelgang Marias im Sinne Gentile Bellinis wie eine große Volkszene schildert, der Senatoren und geputzte Patrizierinnen, Hökerinnen und Betteljungen beiwohnen. Doch selbst solche ganz realistische Bilder haben großen Stil, da Tizians Auge, ohne zu idealisieren, doch über alles Kleinliche, Zufällige der Erschei-
Bewegung Ewigkeitsrhyth-
nung hinwegsieht und jeder
mus zu geben weiß.



Tizian, Danae. Wien.

Seine Madonnenbilder stehen zu denen Raffaels in sehr großem Gegensatz. Raffael idealisiert, nähert das Individuelle dem Typischen, befolgt auch in der Anordnung akademische Regeln. Tizian malt eine Bäuerin mit ihrem Kind ganz naturwahr ab, und nur in dem großen Auge, mit dem er die Dinge sieht, liegt das Geheimnis seines Stiles. Namentlich die Landschaft, die die Figuren umschließt, ist so vorweltlich feierlich, daß sie allein schon genügt, den Bildern etwas Homerisches, Patriarchalisches zu geben. Es ist wundervoll, wie er namentlich die Dämmerstunde malt, in der nur noch die großen Linien, die ganz großen Farbenkomplexe sprechen.

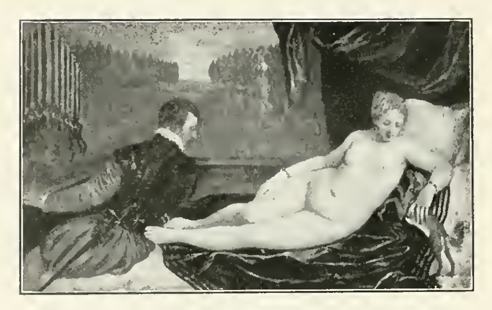


Tizianschule, Venus und die Bacchantin. München.

In seinen Altarwerken erhebt er sich dann zu rauschend festlichem Schwung. Als würde sie von einem überirdischen Magnet gezogen, schwebt in der Assunta der Akademie Maria, die mächtigen Arme ausbreitend, gen Himmel. Im Winde flutet ihr dunkles Haar, grandios bauschen sich die Falten des Gewandes. Staunend recken sich die Arme der Apostel empor. Ein Rauschen, wie wenn die Fittiche der Erzengel sich bewegten, geht durch die Luft. In der Frarikirche, vor der Madonna Pesaro erkennt man erst recht, welche riesige Entwicklung die venezianische Kunst seit den Tagen Bellinis durchmachte. Damals stand in solchen Bildern der Thron regelrecht in der Mitte und auf diesem Thron saß ein melancholisches Wesen, die ergebene Magd des Herrn. Hier ist das Kompositionsprinzip von dem der Vergangenheit ebenso verschieden wie die ganze Empfindung. Eine mächtige Säule, wuchtig wie die Säulen der Peterskirche, wächst in die Höhe. Auf dem Sockel sitzt Maria. Nicht in der Mitte des Bildes, auch nicht frontal,



Tizian, Venus. Florenz, Uffizien.



Tizian, Venus. Madrid, Prado.

wie die byzantinische Überlieferung forderte. Denn die Säule ist seitwärts errichtet und hat ihr Gegengewicht nur in dem flatternden Banner, das einer der Betenden entrollt. Eine festlich rauschende, malerische Anordnung ist an die Stelle der gleichmäßigen Metrik, imposante Weiträumigkeit an die Stelle des Beengten getreten. Und auch in den Typen hat hellenischer Geist den christlichen Spiritualismus verdrängt. Ein mächtiges Weib von stolzer, sieghafter Schönheit, wendet Maria sich ihren Verehrern zu. Breit und majestätisch ist der Faltenwurf, rund und voll die Gebärde. Und nicht Maria nur ist eine erhabene Königin, auch in die Heiligen ist griechischer Herrengeist gekommen. Das Gefühl fürstlicher Macht, nicht das vasallenhafter Demut, das der Kraft, nicht das der Schwäche beseelt sie. Mächtig ist der Körper, gebietende, weltliche Hoheit atmen die Züge. Wie Tizian selbst als Gleicher unter Gleichen mit den Königen Europas verkehrt, verkehren diese Heiligen in stolzer Unabhängigkeit mit ihrem Gott. In allem erscheint er wie ein Sohn jener großen Zeit, als Perikles und Phidias lebten. Nicht an den benebelnden Duft des Weihrauchs, nicht an das Dämmerlicht christlicher Dome denkt man. Man denkt an das Rauschen blauer Meereswogen, an die ernste Erhabenheit der Tempel von Pästum.



Tizian, Venus. Florenz, Uffizien.

Der Kreis um Tizian.

Innerhalb der venezianischen Kunst bedeutet Tizian das Zentrum, wie in der mailändischen Leonardo, in der deutschen Dürer. Und von ihm zu den anderen übergehen, die gleichzeitig in Venedig gearbeitet haben, heißt also von einem hohen, hohen Berg in platteres Gelände herniedersteigen.

Jacopo Palma, der im Unterschied zu seinem Sohn Palma Vecchio genannt wird, war ein vielbeschäftigter Kirchenmaler. Er lieferte



Palma Vecchio, Jakob und Rahel. Dresden.

massenweise jene in der venezianischen Schule üblichen Breitbilder, auf denen die Madonna von Heiligen umgeben in einer abendlichen Landschaft sitzt. Und diese Bilder sind namentlich im landschaftlichen Teil sehr schön. Man sieht üppige, fruchtbare Täler, braune Abhänge und blaue Fernen, sieht die Sonne, die ihr leuchtendes Abendrot über dunkle Bergketten breitet. Auch der ländlich idyllische Zug, die arkadische

---

Über Lotto: Berenson, London 1895. — Über Veronese: Yriarte, Paris 1894. Meißner, Bielefeld 1897. — Über Sebastiano del Piombo: Popping 1892.



Palma Vecchio, Venus. Dresden.



Palma Vecchio, Die drei Schwestern. Dresden.



Palma Vecchio, Die hl. Barbara. Venedig, S. Maria Formosa.

Schlichtheit ist oft recht ansprechend. Jakob trifft Rahel, die Tochter Labans, wie sie ihre Schafe zum Brunnen führt. Das hat Palma in einem Dresdener Bilde in einer Art geschildert, die auf unsere Romantiker, auf Führich und Schnorr einen großen Eindruck gemacht haben muß. Man wird an die Hirtenidyllen erinnert, die in der Schule Giorgiones üblich waren, doch man verkennt auch



Palma Vecchio, Anbetung der Hirten. St. Petersburg.

nicht, daß Palma über diese freundliche Sinnigkeit, über ein gewisses Mittelmaß nie hinauskam. Namentlich eine glatte, porzellanerne Farbe gibt seinen Werken oft einen Stich ins banal Hübsche, äußerlich Gefällige. Seine Barbara in Santa Maria Formosa ist sehr berühmt, doch



Palma Vecchio, Damenporträt.
Wien.



Palma Vecchio, Lucretia.
Wien.



Palma Vecchio, Damenporträt.
Berlin.



Palma Vecchio, Damenporträt.
Mailand, Museo Poldi Pezzoli.

die des Boltraffio wirkt herber und größer. In seinen Akten, die er bald als Eva oder Susanna, bald als Lucretia oder Venus etikettiert, verstößt er in nichts gegen die Regeln, die von den großen Meistern des Cinquecento bei solchen Werken befolgt wurden. Sowohl die Linienrhythmik des Körpers wie der landschaftliche Hintergrund ist bei seinem Dresdener Venusbild fast ebenso schön wie bei dem in unmittelbarer Nähe hängenden Werke des Giorgione. Und wenn man



Paris Bordone, Die Schachspieler. Berlin.

trotzdem nicht warm wird, so läßt sich das lediglich aus jenen Imponderabilien erklären, die ein Meisterwerk von einem geschickt gemalten Ölbild, eine leidenschaftzitternde Ode von einem korrekt niedergeschriebenen Aufsatz unterscheiden.

Auch als Porträtmaler ist er von einer gewissen Langeweile und Fadheit nicht frei. Jene Köpfe von ihm, die man Bella oder Violante zu nennen pflegt, streifen bedenklich an die, die unter dem Namen Klärchen oder Ninetta in den illustrierten Zeitungen von heute zu sehen sind. Entweder seine Bilder haben einen Stich ins Porzellanerne, kitschig Retuschierte, oder es bietet, wie bei den drei Schwestern in Dresden, nur eine hohle majestätische Form, ohne jede psychische Delikatesse sich dar. Man sieht bei ihm deutlich, daß unter der Apotheose des rein Körperlichen, die für das Cinquecento im Mittelpunkt stand, leicht das Seelische leidet. Immerhin ist Palma Vecchio ein feiner Künstler gewesen. Besonders in Skizzen, die unter der Glätte der Ausführung nicht leiden, wirkt er überaus temperamentvoll, und um den Farbengeschmack, den er in manchen seiner Werke bekundet, könnten ihn die raffiniertesten von heute beneiden. Es ist wundervoll, auf wie herbe Akkorde er oft — ich denke namentlich an gewisse Werke im Museo Poldi Pezzoli und in Wien — aschblondes Haar, das Weiß eines Hemdes, den Fleischton einer Büste und das matte Karmesinrot eines Gewandes stimmt.

Palma wurde nur 48 Jahre alt. Er starb 1528, und den Platz, den er freigelassen hatte, nahm dann *Paris Bordone* ein. Auch er hat wie Palma das Verschiedenste gemalt. Die Mehrzahl seiner Arbeiten gehört jenem Genre an, das Gentile Bellini in Venedig aufgebracht hatte: Darstellungen



Paris Bordone, Daphnis und Chloe. London, Nationalgalerie.


Paris Bordone, Damenporträt.
London, Nationalgalerie.

aus der venezianischen Geschichte, die sich in reichen architektonischen Szenerien abspielen. Außerdem malte er Bilder, die in die Gruppe jener ländlichen Idyllen gehören, die seit Giorgione beliebt waren. Apollo und Marsyas musizieren, Daphnis und Chloe werden von Amor bekränzt, Diana schreitet als Jägerin durch eine träumerische Landschaft. Doch hauptsächlich übernahm er die Erbschaft Palmas insofern, als er nach dessen Tode der beliebteste Damenmaler Venedigs wurde. Tizians hoheitvolle Größe darf man selbstverständlich auch bei Bordone nicht suchen. Er geht mehr ins Niedliche, aber man begreift doch die Beliebtheit, deren er sich bei den Gentildonne erfreute, denn er versteht wunderbar, das Licht auf rotblondem Haar, auf nackten Schultern und seidenen pfirsichfarbenen Kleidern spielen zu lassen. Und wenn seine Damen weniger würdevoll kühl als die Palmas sind, so scheinen sie dafür temperamentvoller, menschlicher. Das gewellte, hellgoldige, mit Perlen geschmückte Haar steht in pikantem, fast kokettem Gegensatz zu dem dunklen feurigen Auge.

Eine weit kompliziertere Erscheinung als Palma und Bordone ist *Lorenzo Lotto,* ja es ist überhaupt kaum möglich, ihn einer bestimmten Epoche einzugliedern, da er in seinen frühen Werken noch wie ein Nachzügler der Muranesen, in seinen späten schon wie ein Vorläufer der Barockzeit wirkt. Sogar in den Bildern, die als Paradigmen des klassischen Stils gezählt werden können, ist er überaus vielseitig. Er malte Madonnenbilder, vor denen man überrascht in den Galerien stehen bleibt, da das Köpfchen Marias so apart und die kühle Farbenharmonie von so bestrickendem Reiz ist; er malte Allegorien, wie die drei Lebensalter der Pittigalerie und den Triumph der Keuschheit im Palazzo Rospigliosi in Rom, die ebenfalls zu den schönsten Eingebungen


Paris Bordone, Apollo und Marsyas. Dresden.



Lorenzo Lotto, Danae.
London, Privatbesitz.



Lorenzo Lotto, Maria. Detail.
Bergamo, S. Bernardino.

des Cinquecento gehören. Und noch interessanter ist er als Porträtmaler, weil uns seine Bildnisse die Menschen des Cinquecento von einer Seite zeigen, die sich in den anderen Werken der Epoche nicht darbietet. Wir haben ja gesehen, im allgemeinen handelt es sich bei



Lorenzo Lotto, Vincenzo Ferrer.
Recanati.



Lorenzo Lotto, Maria mit dem Kinde
und Johannes. Dresden.



Lorenzo Lotto, Triumph der Keuschheit.
Rom, Pal. Rospigliosi.



Lorenzo Lotto, Der Mann mit der Tierpranke. Wien.



Lorenzo Lotto, Die drei Lebensalter.
Florenz, Pal. Pitti.



Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten. Berlin. Nach einem Stich von L. Jacoby, Berlin.



Lorenzo Lotto, Familienbildnis. London, Nationalgalerie.



Lorenzo Lotto, Herrenporträt.
Rom, Galerie Borghese.



Lorenzo Lotto, Anbetung des Christkindes. Bergamo.

der Porträtmalerei des Cinquecento um feierliche Repräsentation. Die Dargestellten lassen sich nicht gehen, sondern geben sich auch in ihren Bildnissen so würdig, als fühlten sie die Augen der Welt auf sich gerichtet. Bezeichnend ist sogar, daß eigentliche Familienbilder nicht vorkommen. Denn wenn Andrea del Sarto sich mit seiner Frau, *Pordenone* sich mit seiner Familie gemalt hat, so sind das eben Künstler. Im übrigen wurden Bilder des Familienglücks vermieden, da sie in den feierlichen Repräsentationsstil nicht gepaßt hätten. Waren nun die Menschen des Cinquecento alle so hoheitsvoll? Gingen sie dem Häuslichen, traulich Schlichten alle so instinktiv aus dem Wege? Man sollte es fast glauben, wenn man an die Werke Tizians denkt, in denen Fürsten und Fürstinnen, Dogen und Senatoren, Admirale und Prokuratoren von San Marco in so ernster Feierlichkeit vorüberziehen. Doch man glaubt es nicht mehr, wenn man in den Galerien auf Werke Lottos stößt. Lotto hat nämlich zehn Jahre seines Lebens (1515—1524) in dem kleinen Bergamo verbracht, und es ist daher etwas provinziell Gemütliches, etwas von der Traulichkeit der Kleinstadt über seine Werke gebreitet. Man muß sich vorstellen: Eigentliche Zelebri-



Pordenone, Familienbild des Malers. Rom, Galerie Borghese.

Lorenzo Lotto, Eine Vermählung. Madrid, Prado.

täten, Menschen, die auf der großen Bühne der Welt eine Rolle spielten, gab es in diesen kleinen Städten nicht. Es gab nur einfachere Leute. Weniger Repräsentationsbedürfnis als Familiensinn ließ die Werke entstehen. Der Maler stand auch mit diesen Leuten in einem menschlicheren, freundschaftlicheren Verkehr, als etwa Tizian mit den Fürsten und Fürstinnen, die ihre Bildnisse wünschten. Und dieses beides brachte in Lottos Werke einen intimeren Zug, der um so mehr auffällt, je kühler sonst die Vornehmheit der cinquecentistischen Bildnisse ist. Die Leute gaben sich unbefangener. Sie wollten weniger gemalt sein, wie sie nach außen hin, als wie sie in ihrer Häuslichkeit waren. Und da



Lorenzo Lotto, Agostino und Niccolo della Torre. London, Nationalgalerie.



Lorenzo Lotto, St. Hieronymus. Rom, Galerie Doria.

der Maler mit ihnen befreundet war, konnte er sich zuweilen auch gewisse Anspielungen oder einen leichten Humor gestatten, der im großen Repräsentationsbild ebenfalls als zu familiär empfunden worden wäre. Daraufhin muß man die Werke Lottos betrachten. Man sieht da im Pradomuseum das hübsche Bild eines Ehepaares, dem ein Amor schelmisch zulächelt. Es ist fast das einzige Werk des Cinquecento, auf dem ein Mann nicht in seinem Verhältnis zur Öffentlichkeit, sondern in seinen häuslichen Beziehungen sich darstellen ließ. Auch in seinen Einzelbildnissen liebt Lotto Andeutungen, die in intimerer Weise auf den état d'âme der Dargestellten eingehen, als es sonst die Feierlichkeit des Cinquecentostils erlaubte. Warum blickt zum Beispiel der blasse Mann der Borghesegalerie so melancholisch uns an? Warum legt er seine Hand auf den elfenbeinernen Totenkopf und die welken

Blumen? Oder der Mann mit der Tierpranke in Wien. Warum hält er sie? Warum preßt er die andere Hand so beteuernd auf die Brust? Mag Lotto Gelehrte oder Notare, Architekten oder junge Lebemänner malen — stets haben die Leute dieses seltsam Zutrauliche, als wollten sie mit dem Betrachter plaudern, ihn zum Mitwisser ihrer Hoffnungen und Sorgen machen. Selbst seinen Frauenbildnissen gibt etwas Provinzielles, gemütlich Häusliches eine eigene Note. Mächtig, venezianisch, an Bordone anklingend, in denen, die er in Venedig gemalt hat,



Moroni, Graf Spini. Bergamo.



Moroni, Gräfin Spini. Bergamo.

ist er in den bergamesischen kleinstädtisch lieb. Man lernt keine Damen der großen Welt, keine professional beauties, sondern die biederen Hausfrauen des Cinquecento kennen.

Ebenso interessante Porträts wie von Lotto in Bergamo wurden in dem nahen Brescia von *Moroni* gemalt. Das Hauptwerk dieses Meisters, das in der Londoner Nationalgalerie hängt, zeigt einen Schneider, und man kann es, wenn man will, als typisches Paradigma zur Charakteristik des Cinquecentostils verwenden. Denn es ist überaus hoheitsvoll. Selbst ein ganz gewöhnlicher Handwerker sieht wie ein Adelsmensch aus. Doch immerhin, daß ein solcher Handwerker überhaupt dargestellt wurde, weist darauf hin, daß es sich auch bei

Moroni mehr um Schlichtheit als um Feierlichkeit handelt. Man denkt an jene Bilder, mit denen zuweilen moderne Maler ihre Schulden bei ihrem Schneider bezahlen. Auch Moroni hat oft die Bildnisse von Ehepaaren, wie das des Grafen und der Gräfin Spini, zu malen gehabt. Und was er ganz neu brachte, sind die Porträts von Kindern. Gewiß, auch in Venedig sind einige Kinderporträts von großer Feinheit ge-



Moroni, Porträt eines Geistlichen. Brescia.



Moroni, Porträt eines Schneiders. London, Nationalgalerie.



Moroni, Kinderporträt. Bergamo.



Moroni, Kinderporträt. Bergamo.

malt worden. In der Petersburger Eremitage sieht man von Bordone das Bild einer Dame mit ihrem Töchterchen. In der Berliner Galerie bewundert man Tizians kleine Strozzi. Doch gerade der Hinweis auf dieses Bild erinnert daran, wie wenig das Kind in den majestätischen Kanon des Cinquecento paßte. In weißen Damast gekleidet, steht die dreijährige Alfonsina wie eine Dame da. Die Schloßterrasse und die



Moroni, Vater und Sohn. Bergamo.

Purpurdraperie ergänzen noch den Eindruck des Fürstlichen. Bei Moroni handelt es sich um wirkliche Kinder, um kleine Wesen, die als Kinder gekleidet sind und sich als Kinder geben. Ein Porträt in Bergamo zeigt einen Herrn am Schreibtisch. Daneben steht sein Bub, ein Papier in der Hand, mit weitoffenem Knabenkragen und kurzer Pumphose. Auf andern Bildern sieht man kleine Mädchen nicht würdevoll, sondern kindlich schüchtern aus blauen Kinderaugen blickend, mit der Hand nach ihrem Perlenhalsband, einem Spielzeug oder einer Brezel fassend. Selbst Moronis Herrenporträts sind, wie die Lottos, von denen Tizians sehr verschieden. Keine Fürsten und sonstige große Herren, sondern Landadel und brave Geistliche malt er, Menschen, die bei aller Würde eine gewisse kleinstädtische Herzlichkeit haben. Die Zimmer, in denen sie sich



Moretto, Porträt eines Gelehrten. München.



Moretto, Madonna mit den vier Kirchenvätern. Frankfurt a. M.



Moretto, Maria als Näherin. Rom, Galerie Corsini.

aufhalten, sind gewöhnlich mit detailliertester Genauigkeit wiedergegeben. Und diese liebevoll sorgfältige Ausführung des Innenraums paßt ebenfalls nicht recht zu den Gepflogenheiten des machtvoll einfachen Cinquecentostils, sondern läßt mehr an gewisse nordische Bildnisse, etwa an Werke Hans Holbeins denken.

Der zweite Brescianer, *Moretto,* malte ähnliche Bildnisse: venezianisch in ihrem großen Wurf, beinahe nordisch in der intimen Art wie er die Menschen in ihrer gewohnten Umgebung darstellt. Und im übrigen gab er besonders dem Altarbild des Cinquecento eine grandios feierliche Ausprägung. Über den würdevollen Ernst der Empfindung, die machtvolle Einfachheit der Komposition könnte nur das wiederholt werden, was im allgemeinen über den Cinquecentostil gesagt wurde. Aber als Kolorist schlägt er sehr persönliche Akkorde an. Das heißt: während die Venezianer volle rauschende Töne lieben, ist bei Moretto alles auf feines Silbergrau gestimmt. Am wohlsten fühlt er sich, wenn er die weißen Kutten der Benediktiner malen kann, die dann die Grundnote für die farbige Haltung des Ganzen geben. Auch in der Natur herrschen kalte, graublaue Töne vor. Weiß ist das Wasser. Die Wolken schimmern in hellem Grau. Das Abendrot, bei den Venezianern tiefpurpurn, ist bei



Moretto, Der hl. Nikolaus vor Maria. Brescia.



Moretto, Maria erscheint einem Taubstummen.
Brescia. Phot. Fratelli Alinari, Florenz.



Savoldo, Venezianerin.
Berlin.

ihm fahlgrau oder zitronengelb. Ein schönes Altarbild in Berlin, die heilige Justina in Wien, eine Madonna in Frankfurt und eine Himmelfahrt der Maria in der Brera sind die bedeutendsten Altarwerke, die man außerhalb Brescias von ihm sieht.

Der dritte Brescianer, *Savoldo,* zeigt, daß doch auch die Landschaftsmalerei im Programm der oberitalienischen Cinquecentokunst noch eine wichtige Rolle spielte. Die herkömmlichen religiösen Darstellungen verwandeln sich ihm in Beleuchtungsstudien und landschaftliche Stimmungsbilder. Die große Altartafel, die Tizian 1522 für Brescia lieferte und worin er die Auferstehung Christi in die Dämmerung des Abends verlegt hatte, scheint der Ausgangspunkt für Savoldos Schaffen gewesen zu sein. Mit Vorliebe geht er dunkeln, magischen Stimmungen nach. Auf dem Bilde der Verklärung erfüllt zitterndes, vom Gottessohn ausstrahlendes Licht die Luft. Die Klage um den Leichnam Christi



Moretto, Die hl. Justina. Wien.

geht in melancholischer Abendbeleuchtung vor sich. Über den Hieronymus und die Anbetung der Hirten ist die müde Stimmung jener Stunde gebreitet, wenn die untergehende Sonne die Erde in Schweigen hüllt. Selbst in seine Bildnisse führt er Lichteffekte ein, besonders den weichen Schimmer der Abendröte, die zum Fenster eindringend Zimmer und Personen überflutet. Und da dieses Lichtleben die Hauptsache für ihn war, tat er den weiteren Schritt, solche Beleuchtungseffekte auf ganz einfache Figuren aus dem Alltagsleben zu projizieren. Die schalkhafte Mädchenfigur des Berliner Museums ist besonders berühmt. Den braunseidenen Mantel über den Kopf gezogen, gleitet sie mit flüchtig beobachtendem Blick vorbei. Der Abend sinkt herab. Nur noch ein verspäteter Sonnenstrahl trifft ihr blasses, feines Gesichtchen. Bilder dieser Art sind deshalb interessant, weil sich ja sonst die Cinquecentokunst, in ihrem Streben nach dem Zeitlosen, von genrehaften Alltagsthemen so fern hielt.



Savoldo, Trauer um den Leichnam Christi. Berlin.

Kehren wir nach Venedig zurück, so bietet dort *Bonifacio Veronese* das Beispiel eines Künstlers, der in ähnlichem Sinne, wenn auch nicht Genrehaftes gemalt, so doch die religiösen Themen ganz ins Sittenbildliche transponiert hat. Man weiß gar nicht, ob er, als er sein Gastmahl des Reichen malte, an die Bibel gedacht hat. Was das Bild schildert, ist lediglich das Privatleben des venezianischen Patriziers.



Bonifacio Veronese, Das Gastmahl des Reichen. Detail.
Venedig, Akademie.



Paolo Veronese, Selbstporträt.
Florenz, Uffizien.

Der Nobile sitzt nach beendetem Mahl mit Frau und Töchtern im Garten. Die eine spielt die Laute, die andere träumt. Selbst in einer Zeit, als die mittelitalienischen Vertreter der Klassik allem Genrehaften so prinzipiell aus dem Wege gingen, ließen sich die Venezianer die Freude am Toilettenprunk nicht nehmen. Man denkt an die novellistischen Bilder zurück, die in den Tagen Gentile Bellinis und Carpaccios gemalt wurden, nur daß eben die architektonischen Formen, die Kostüme und Bewegungen ganz die Marke des Cinquecento haben.

Und noch weiter ist in dieser Verweltlichung der biblischen Themen bald darauf ein zweiter aus Verona stammender Meister, nämlich *Paolo* Caliari, genannt *Veronese,* gegangen. Seine Werke bedeuten den letzten Schritt auf dem Wege, den ein Jahrhundert vorher Ghirlandajo beschritten hatte, als er die Fresken des Chors von Santa Maria Novella malte. Das heißt, als Paradigmen der eigentlich klassischen Kunst können sie nicht zählen, denn diese hatte ja alle ans Modejournal streifenden Beigaben zugunsten der Ewigkeitsstimmung aus den religiösen Bildern beseitigt. Aber der weltliche Geist des Cinquecento feierte in Veroneses glitzernder Kunst seinen letzten höchsten Triumph. Die leuchtendste Perle im Diadem der Königin der Adria würde fehlen, wenn sie diesen rauschenden Festmaler nicht gehabt hätte, in dessen Werken ihre einstige Herrlichkeit in so strahlendem Glanze fortlebt.



Paolo Veronese, Gerechtigkeit und Friede huldigen der Venezia. Venedig, Dogenpalast.

Ein alter Schriftsteller beschreibt ein Fest, das der venezianische Senat Heinrich III. gab. 200 der schönsten Gentildonne, ganz in Weiß gekleidet, mit Perlen und Diamanten bedeckt, empfingen ihn, so daß der König meinte, in ein Reich von Göttinnen und Feen zu treten. Paolos Malereien im Dogenpalast sind von ähnlich feenhafter Pracht. Da entfaltet sich

die ganze Herrlichkeit Venedigs. Abgesandte des Volkes begrüßen den Dogen. Schöne Frauen lächeln von Marmorbalustraden hernieder. Kavaliere auf prächtigen Rossen sprengen daher. Auch Allegorien, die Treue, das Glück, die Milde, die Mäßigung, die Wachsamkeit, die Vergeltung, soll man sehen. So steht es im Baedeker, aber aus den Bildern sieht man es nicht. Denn Veronese malt nur schöne Frauen. Gibt er der einen ein Lamm, so heißt sie Sanftmut. Gibt er der anderen einen Hund, heißt sie Treue.



Paolo Veronese, Triumph der Venezia. Venedig, Dogenpalast.

Vorher hatte er schon die Villa Masèr dekoriert. Und auch diese Bilder, trotz ihrer Titel, sind keine frostigen Allegorien. Landschaften zwischen ionischen Säulen ziehen das Auge in die Ferne hinaus. Nackte, mächtige Gestalten in kühnen Stellungen füllen Nischen und lagern auf Simsen: Venus, von Grazien und Liebesgöttern umspielt, Bacchus, von fröhlichen, weinlaubbekränzten Faunen umringt. Christliches und Heidnisches, Nacktes und Bekleidetes mischt sich durcheinander. Amoretten, schöne Frauen, Genien und Bacchanten, Götter und historische Figuren, Prachtgeräte, Geschmeide und glanzvolle Stoffe häuft er zu prunkvollen Stillleben an. Aber nicht nur ein geistvoller Dekorateur, ein Improvisator von beneidenswerter Leichtigkeit war er. Er war auch ein Maler von sehr großem Feingefühl.



Paolo Veronese, Hochzeit zu Kana. Paris, Louvre.

Denn es ist festlich rauschend, dieses Rot, das wie eine Jubelfanfare die silbergrauen Harmonien seiner Bilder durchtönt. Wenn auch Tiepolo später noch alles ins apart Feinschmeckerische übergeleitet hat, läßt er sich doch ohne Veronese nicht denken.



Paolo Veronese, Das Gastmahl Gregors des Großen. Vicenza.

Seine Tafelbilder enthalten die Ergänzung zu dem, was er als Wandmaler leistete. Dem, der seine Ideale in Botticelli und Bellini sieht, vermögen sie gar nichts zu bieten. Denn das, was Veronese gibt, ist das Gegenteil von Weltschmerz, vielleicht auch das Gegenteil von psychischer Feinheit. Aber zu denjenigen sprechen



Paolo Veronese, Auffindung des Moses. Dresden.

sie, die es für die wichtigste Aufgabe des Malers halten, den Augen frohe Feste zu bereiten. Da sind Damenporträts. Gerade um 1560 hatte die venezianische Mode eine Änderung durchgemacht. Die Damen trugen großen Stuartkragen, lange Schneppentaillen und steifgekräuseltes, über der Stirn starr emporstehendes Haar. Veronese

hat das, wenn auch ohne viel psychische Intentionen gebucht. Namentlich Frauen von mächtiger, sieghafter Schönheit, von schwerem, goldig flimmerndem Damast



Paolo Veronese, Damenporträt.
Genua, Pal. Rosso.



Sebastiano del Piombo, Auferweckung des Lazarus.
London, Nationalgalerie.

umflossen, das blonde Haar mit Diamanten, den Nacken mit funkelnden Ketten geschmückt, hatten in ihm einen guten Interpreten. Da sind weiter die Bilder, in denen er die herkömmlichen biblischen und mythologischen Themen behandelt. Moses wird gefunden. Da sieht man eine junge Fürstin in rauschender Seidenrobe



Paolo Veronese, Danae.
Turin.



Sebastiano del Piombo, Die sogen.
Fornarina. Florenz, Uffizien.

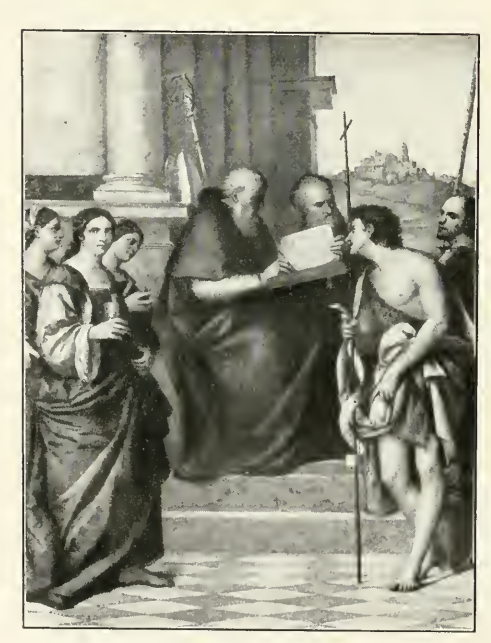


Sebastiano del Piombo,
Detail aus dem Bild: Der hl. Chrysostomus.



Sebastiano del Piombo, Pietà. Viterbo.

mit ihren Hofdamen am Ufer eines Flusses promenieren. Oder Salomo spricht sein Urteil. Esther naht dem Ahasver. Da erheben sich prächtige Paläste, Portieren wallen, Musikanten spielen, das Fell schöner Hunde leuchtet. Oder Georg erleidet sein Martyrium. Da bäumen sich edle Pferde und nackte Statuen lächeln. Oder Maria empfängt den Engel der Verkündigung. Da trägt sie ein rotseidenes Morgengewand und hört ohne jede Überraschung — sie weiß es ja vorher — die Worte des Himmelsboten. Oder Europa wird vom Zeus-Stier geraubt. Da knistern seidene Gewänder und jubelnde Amoretten schießen wie bei Boucher ihre Pfeile ab. Alles verwandelt sich unter seinen Händen in ein sammet- und seideschil-



Sebastiano del Piombo, Der hl. Chrysostomus.
Venedig, S. Giovanni Crisostomo.

lerndes Prunkstück. Man denkt an jene Ausstattungsstücke, auf denen Hunderte schön kostümierter Weiber vorüberziehen, ohne daß man viel nach dem Sinn der Handlung fragt.



Sebastiano del Piombo, Dorothea. Berlin.

Jene üppig festlichen Soupers, denen er den Titel „Gastmahl bei Levi", „Hochzeit zu Kana" oder „Heiliges Abendmahl" gab, sind besonders berühmt. Er malt Seide, Sammet und Spitzen, Damast und Brokat, Rubinen und Perlen, weite, schöne Hallen und schimmerndes Goldgerät, vornehme Festgenossen und imposante Lakaien. Tafeln sind in prunkvoller Säulenhalle errichtet. Man sieht Freitreppen und Marmorkolonnaden, sieht Diener in Livree mit silbernen Platten und kristallenen Weinkaraffen geschäftig sich bewegen, sieht Musikanten



Sebastiano del Piombo, Christus an der Säule. Ausschnitt, Rom. S. Pietro in Montorio.



Sebastiano del Piombo, Christus, das Kreuz tragend. Madrid, Prado.

auf festlich geschmückter Balustrade die Tafelmusik besorgen, sieht Damen und Herren Venedigs, berühmte Maler und Fürstlichkeiten im Galakostüm zu einem Zweckessen vereinigt. Veronese war ein glücklicher Mensch. Überall, wohin er kommt, ist Glanz und Freude. Überall lächeln schöne Frauen, überall ist ein Maître d'hôtel,

der die feinsten Dinge bereitet. Keine Not kennt er, nur Reichtum, keine Hütten, nur Paläste, keine Entbehrung, nur Genuß. Die olympische Heiterkeit des Cinquecento, in nichts angekränkelt von der Blässe des Gedankens, hat in seinen Werken ihr letztes Wort gesprochen.

Sebastiano del Piombo war um ein Menschenalter älter. Wenn er trotzdem erst an den Schluß dieses Kapitels gestellt wurde, geschah es deshalb, weil er überhaupt nicht recht in den Rahmen der venezianischen Kunst gehört. Nur in seinen Jugendwerken war er ein echter Venezianer. Namentlich das Altargemälde der Kirche San Giovanni Crisostomo gehört zu den feinsten Blüten venezianischer

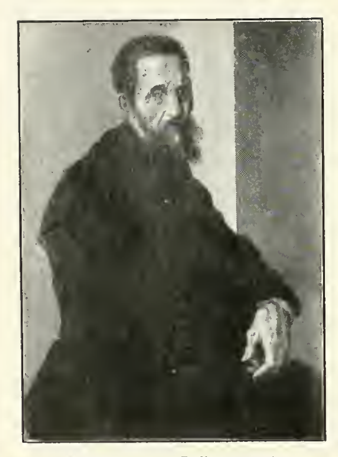


Sebastiano del Piombo, Martyrium der hl. Agathe.
Florenz, Pal. Pitti.

Kunst. Die Frauengestalten, die den Thron des Heiligen umgeben, sind von einer feierlichen Gelassenheit, die an Tizian mahnt. Auch einen Sinn für tiefe, leuchtende Farben hat er, wie kaum ein zweiter in Venedig. Doch nachdem er, einer Einladung Agostino Chigis folgend, seinen Wohnsitz in Rom genommen hatte, wurde aus dem Venezianer ein Römer. Schon seine Frauenbildnisse, die Dorothea in Berlin und die sogenannte Fornarina der Uffizien, kündigen die Wandlung an. Sie vereinen Tiziansche Farbentiefe mit fast michelangelesker Wucht der Formen. Ein sibyllinischer Frauentypus hält in Sebastianos Kunst seinen Einzug. Und in seinen religiösen Bildern tritt an die Stelle des venezianisch Ruhigen komplizierte Bewegung, an die Stelle des venezianischen Kolorismus düster bleigraue Farbe. Er malt Christus, wie

er mit Hünenkraft das Kreuz daherschleppt, Agathe, wie sie gleich dem Sklaven des Michelangelo gegen ihre Fesseln sich aufbäumt, den herkulischen, gliedergewaltigen Lazarus, der auf den Ruf des Heilandes aus dem Grabe steigt. Im Oeuvre Tizians könnte man sich diese Werke nicht denken. Michelangelo, der römische Titan, war der Heros geworden, zu dem er staunend emporblickte.

Michelangelo.



Michelangelo, Selbstporträt.
Florenz, Uffizien.

Ewiges ist zeitlos. Also kann es vermessen erscheinen, einen Künstler wie Michelangelo überhaupt einer Entwicklung einordnen zu wollen. Höchstens auf die Wandlung könnte hingewiesen werden, die sich seit dem Beginne des Cinquecento dem großen Stil zuliebe vollzog. Vorher hatte man in den Bildern ein ganzes Stück Welt gegeben. Die Figuren waren nicht wichtiger als die Landschaften und Innenräume, in denen sie sich bewegten. Jetzt mußte dieses Beiwerk zugunsten der Figuren zurücktreten. Wie einst im Musivstil wurde alles ausgetilgt, was geeignet schien, die große dekorative Wirkung zu schädigen. Handelt es sich um architektonische Hintergründe, so wird nicht mehr das Ganze, sondern ein Teil gegeben. Barbara steht nicht mehr vor dem Turm, sondern nur ein Stück von diesem Turm ist angedeutet. In Bildern der Verkündigung blickt man nicht mehr auf Paläste, sondern ein Postament muß ausreichen, um die Lokalität zu kennzeichnen. Handelt es sich um Landschaften, so wird nie mehr der intime Reiz einer Gegend geschildert, sondern die Landschaft darf nur noch insofern mitsprechen, als sie in schönem Wohlklang die Liniensprache der Figuren begleitet. Auf diesem Wege zum Monumentalen gelangte selbst Dürer an den Punkt, wo er, auf die intimen Neigungen seiner Jugend verzichtend, die Vier Apostel schuf, die machtvoll, wie Statuen, vom leeren Raume sich abheben. Michelangelo tat in dieser Hinsicht den letzten entscheidenden Schritt. Während in den

---

H. Grimm, Berlin 1901. Mackowsky, Berlin 1907.

Bildern der Venezianer Landschaft und Tierleben als Stimmungsträger noch eine wichtige Rolle spielen, verkündet Michelangelo, daß es neben der menschlichen Form eine andere Schönheit überhaupt nicht gibt. Die Kuh und der Widder im Dankopfer Noahs sind außer dem Esel, der im Sintflutbilde den Kopf hereinstreckt, die einzigen Tiere, die er gemalt hat. Auch nichts Landschaftliches kommt in seinen Bildern vor. Ein seltsames Gewächs, eine Art vorweltliches Farnkraut, hat auf dem Schöpfungsbild die Entstehung der Vegetation anzudeuten. Im Sintflutbild erhebt sich ein kahler Baum, doch nur zu dem Zweck, damit ein nackter Mensch daran emporklimmt. Michelangelos einziges Problem ist der menschliche, besonders der nackte Körper. Nacktes und Kunst waren ihm gleichbedeutend.

Weiter hat man bei diesen Bildern nicht zu vergessen, daß er im Grunde seines Wesens nicht Maler, sondern Bildhauer war. Der Ort, wo man am liebsten sich ihn vorstellt, ist Pietra Santa, der Steinbruch, vor dem er grübelnd sitzt, nachdenkend über all die Steinwesen, die im Fels sich bergen. Obwohl die Beschäftigung mit der Malerei in seine früheste Jugend zurückgeht, war er in seinem Element doch nur, wenn er Meißel und Hammer in den Händen hielt. Die Malerei hatte für ihn nur einen indirekten, provisorischen Wert. Er betrachtete sie als notgedrungene Flächendarstellung plastischer Gedanken, die in Marmor niederzulegen ihm versagt blieb. Während er als Bildhauer wenig vollenden durfte, bot ihm die Malerei das Mittel, eine ganze Welt von Steinwesen, wenigstens im Bilde, heraufzubeschwören. Und beinahe schreckhaft ist die Einseitigkeit, mit der er von Anfang an diese Bahnen ging. Nie hat ihn die Farbe, nie der seelische Gehalt eines Themas gefesselt. Ausschließlich als Plastiker sieht er die Welt. Nur das Formproblem, selbst wenn es gar nicht Ausdruck eines gegebenen Inhalts ist, reizt ihn. Doch in dieser Einseitigkeit liegt zugleich seine überwältigende Größe. Er als erster seit den Tagen der Antike hat wieder zum Bewußtsein gebracht, was für eine unendliche Fülle immer wechselnder Schönheit ein menschlicher Körper, d. h. ein Rumpf mit zwei Armen und zwei Beinen, enthalten kann. Wie in unserer Zeit Rodin, hat er zum ersten Male Bewegungsmotive gebucht, an deren Wiedergabe vorher noch niemand dachte. Versucht man, die Bewegungen, die in seinen Bildern vorkommen, selbst zu machen oder von einem Modell ausführen zu lassen, so erkennt man, daß er in sehr vielen Fällen die Grenze des Natürlichen oder überhaupt Möglichen überschritt. Es sind in der Regel nur Lagen und Gliederverschränkungen, wie sie zuweilen in dumpfem Schlafe vorkommen, der die Glieder willenlos hierhin und dorthin wirft. Doch indem er erstmals solchen seltenen, über gewöhnliches Maß hinausgehenden Be-



Michelangelo, Die hl. Familie. Florenz, Uffizien.

wegungsmotiven nachging, hat er das Repertoire der Darstellungsmöglichkeiten derart bereichert, daß in der ganzen nächsten Zeit kaum ein Bewegungsmotiv mehr gemalt sein dürfte, das nicht seine erste klassische Ausprägung schon durch ihn erhielt.

Die heilige Familie der Florentiner Tribuna ist die erste donnernde Offenbarung seiner schroffen Persönlichkeit. Um idyllische Szenen von Zärtlichkeit und Frohsinn hatte es sich während des Quattrocento in solchen Bildern gehandelt. Für Michelangelo existiert nur die Frage, wie es möglich sei, einen Marmorblock in ein Rund hineinzukomponieren. Eine Gruppe von statuarischer Geschlossenheit sieht man. Vorn hockt mit untergeschlagenen Beinen ein gewaltiges Weib, weder die demütige Maria von früher, noch die Himmelskönigin des Cinquecento, sondern eine Heroine mit ehernen Knochen, Arme und Füße nackt, und greift — die Knie nach rechts, die Arme nach links — über die Schulter hinüber, um von einem graubärtigen Athleten, der hinter ihr sitzt, ein Kind sich reichen zu lassen. Die heilige Familie ist eine Titanenfamilie, das alte Thema vom Mutterglück eine Zusammenballung bewegender Kräfte geworden. Von metallischer Härte ist die Farbe, die Landschaft nur angedeutet, soweit sie als Boden, gleichsam als Postament für die Gruppe notwendig ist. Und wo bei andern Künstlern Bäume sich erheben, wachsen bei Michelangelo nackte Menschen empor. Jünglinge rekeln sich an der Mauer, in nichts durch das Thema motiviert, nur seiner Freude am Nackten ihr Dasein dankend. In dem Madonnenbild der Londoner Nationalgalerie taucht zum ersten Male das Bewegungsmotiv auf, das er später bei



Detail aus der hl. Familie.

den Propheten und Sibyllen so oft verwendete. Maria mit nackter Brust, statuenhaft dasitzend, hält ein Buch, das der Jesusknabe mit ausgestreckten Armen zu ergreifen sucht. Große, in Schriftbändern lesende Engel sind zur Seite postiert. Auf der Geißelung des Prado malt er keinen Schmerz, sondern lediglich nackte Körper. Einer ist gefesselt. Zwei holen zum Schlage aus. Zwei Gestalten mit dem Helm auf dem Kopf, doch nackt, steigen im Hintergrund zu einer Treppe hernieder.



Michelangelo, Maria mit dem Christkind, Johannes und Engeln. London, Nationalgalerie.

Der Karton der badenden Soldaten, 1504 entstanden, gab ihm noch ausgiebigere Gelegenheit, sich in der Darstellung bewegter nackter Menschenleiber zu ergehen. Ein Schlachtenbild mit Waffen und Rüstungen hatte die Signoria als Gegenstück zu Leonardos Anghiarischlacht zu haben gewünscht. Doch Michelangelo, ganz Fanatiker des Nackten, wählt den Moment, wo eine Rotte badender Soldaten zum Kampf alarmiert wird. Das gibt ihm die Möglichkeit, gewaltige nackte Körper in den kompliziertesten Bewegungsmotiven darzustellen. Da will einer den steilen Uferrand erklimmen. Dort beugt sich einer nieder, einem Kameraden heraufzuhelfen. Da schwingt sich einer, auf die Hand gestützt, zum Ufer empor. Dort liegt einer noch lässig am Boden. Da bemüht sich einer, seine Trikots über den nackten



Michelangelo (?), Geißelung Christi. Madrid, Prado.

Leib zu zwängen. Dort rennt einer, um seine Sachen zu suchen. Vom Nichts, vom leeren Raum hebt dieser Statuenwald sich ab. Denn daß der landschaftliche Hintergrund auf dem bekannten Stiche von Mark Anton nicht von Michelangelo herrührt, sondern einem Blatte des Lucas van Leyden entnommen wurde, braucht kaum gesagt zu werden.

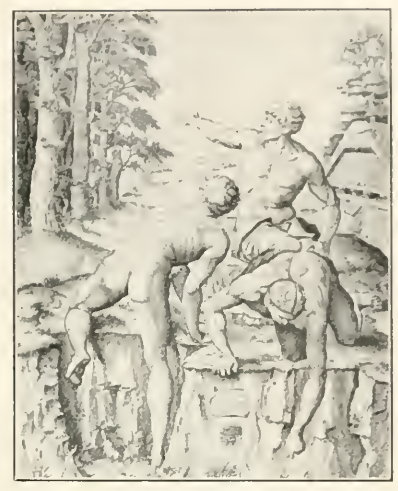
Über den literarischen Inhalt der Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle ließe sich sehr ausführlich sprechen. Nachdem im Quattrocento toskanische Meister — Signorelli und Ghirlandajo, Botticelli, Perugino und Piero di Cosimo — in den Wandbildern die mosaische und christliche Zeit, die Zeit sub lege und sub gratia in Parallele ge-



Michelangelo, Grablegung. London, Nationalgalerie.

bracht, fiel Michelangelo die Aufgabe zu, in den Deckenbildern die Zeit ante legem von der Schöpfungsgeschichte bis zur Sintflut zu erzählen. Dann fügte er die Propheten und Sibyllen, weiter die Vorfahren Christi bei, um auf das Erscheinen des Heilandes vorzubereiten. Doch mit einer solchen Angabe des biblischen Inhaltes ist im Grunde wenig gedient. Denn für Michelangelo gab es nichts Unchristliches, nichts Christliches, weder Sünde noch Erlösung, weder Schuld noch Gnade. Es gab nur Menschenleiber und bewegende Kraft.

In dem Sintflutbild, mit dem er die Arbeit begann, klingt der florentinische Schlachtkarton aus, nur daß er das Motiv der badenden Soldaten hier ins Ungeheuerliche steigert. Schon Paolo Uccello hatte in seinem Bilde in Santa Maria Novella das Thema behandelt, doch ohne über das Niveau des perspektivischen Übungsstückes hinauszukommen.



Michelangelo, Die sogen. Kletterer. Detail aus dem Florentiner Schlachtkarton. Kupferstich von Marc Anton.

Die Wucht einer verheerenden Überschwemmung zu schildern, gelang ihm nicht. Dem Michelangelo war das Thema auf den Leib geschrieben, wie einst dem Signorelli die Schilderung der Hölle. Er konnte das wieder aufnehmen, was er schon im Schlachtkarton versucht hatte, konnte Menschen schildern, die in ratloser Hast flüchten und fortstürzen. Wie dort der Feind, kommt hier das Wasser. Und was für eine Fülle von Bewegungsmotiven ist in diesem einzigen Bild enthalten! Da ist eine Mutter dumpf brütend auf den Boden gelagert; dort preßt eine andere ihre Kinder an sich. Dort sucht ein Vater seinen sterbenden Sohn zu bergen. Dort haben sich andere auf eine Barke geflüchtet. Ein wütender Kampf entspinnt sich zwischen denen, die in der Barke sind, und denen, die sich emporzuschwingen oder sich anzuklammern suchen. Dort klettert einer zu einem Baum



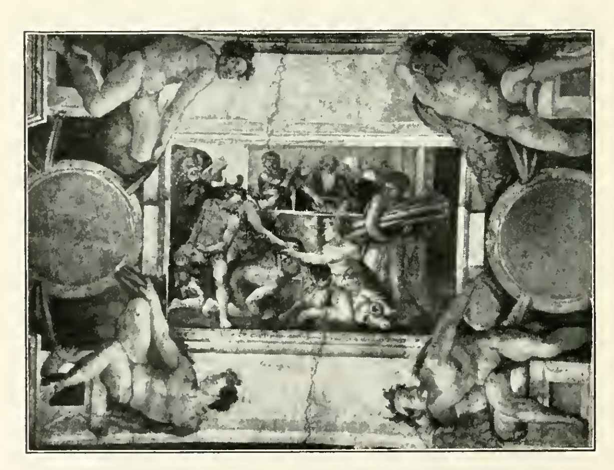
Michelangelo, Die Sintflut. Rom, Sixtinische Kapelle.

empor. Dort keucht einer unter der schweren Last eines Bündels, in dem er seine Habe zu retten sucht. Andere wieder drängen unter einem Zeltdach sich zusammen. Gewänder gibt es nicht, auch keine Landschaft. — Die Szene von Noahs Trunkenheit war von Ghiberti

in der Porta del Paradiso, von Gozzoli im Pisaner Camposanto behandelt. In beiden Fällen sind, wie ja das Thema verlangte, die Gestalten, die den nackten Noah verspotten, bekleidet, und berühmt ist in dem Bilde Gozzolis die Vergognosa, die die Hand vor die Augen hält, um die Entblößung des Erzvaters nicht zu sehen. Michelangelo beansprucht



Ghiberti, Opferung und Trunkenheit des Noah. Florenz, Baptisterium.



Michelangelo, Noahs Opfer. Rom, Sixtinische Kapelle.

von vornherein das Recht, auch dieses Thema in nackten Figuren zu behandeln. In dumpfem, gliederverdrehendem Schlaf, wie ein antiker Flußgott, liegt Noah da. Ham, in breiter Bewegung, hebt das Gewand des Trunkenen auf, Sem weist auf ihn hin, und beide Gestalten, auch die dahinter stehenden Frauen sind nackt. Daß der Szene dadurch jeder

Sinn genommen wurde, war dem Künstler Michelangelo gleichgültig. Er will nackte Menschenleiber geben, und wenn das Thema das nicht gestattet, so vergewaltigt er es. — Das Bild mit dem Dankopfer Noahs wirkt wie eine antike Opferszene. Eine Anzahl Menschen, die meisten nackt, sind um einen Altar geschart. Etwas Antikes war schon über die Darstellung Ghibertis in der Porta del Paradiso gebreitet. Doch bei Ghiberti war alles ruhig. Menschen in wallender Toga stehen betend um den Altar. Michelangelo verschafft sich dadurch, daß er nicht das Opfer selbst, sondern die Vorbereitung des Opfers darstellt, auch hier wieder die Möglichkeit, komplizierte Bewegungsmotive aneinanderzureihen. Einer keucht unter einer Bürde Holzes daher.



Michelangelo, Die Verspottung Noahs. Rom, Sixtinische Kapelle.

Einer schleift einen Widder herbei. Einer kauert auf dem Boden, ein anderer, auf einem Widder hockend, greift über die Schulter herüber, um ein Bündel zu ergreifen, das eine niedergebeugte Figur ihm reicht.

Nach der Vollendung dieser Bilder muß Michelangelo gefühlt haben, daß sie in ihrem Figurenreichtum, aus der Entfernung gesehen, nicht klar genug wirkten. Darum beschränkte er sich in den folgenden Bildern der Fernwirkung wegen auf wenige ganz große skulpturale Figuren. Auch koloristisch wird er immer mehr Plastiker. Die ganze Farbengebung bekommt mehr und mehr etwas Steinernes. Während in den Noah-Bildern noch einige Farben durchklingen, ist in den späteren alles auf stumpfes Grau gedämpft. Die berühmte Schöpfungsgeschichte Michelangelos rollt sich hier ab. Um zu fühlen, was der Menschheit fehlen würde, wenn diese Bilder nicht geschaffen worden wären, hat man sich zunächst vor Augen zu halten, was vorher da war. Wie wurde Gott in der älteren Kunst gebildet? Nun, lange Zeit hatte



Alvise Vivarini, Gott-Vater.
Venedig, Akademie.



Gerard David, Gott-Vater. Paris, Baron Schickler.

man die Verkörperung des Gottesbegriffes überhaupt umgangen. Teils mag das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis deines Gottes machen, mitgewirkt haben, teils überstieg das Problem, Übersinnliches darzustellen (Wer darf ihn nennen und wer bekennen: Ich glaub' ihn? Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut), die Kraft der Künstler. Also begnügte man sich mit symbolischen Andeutungen. Ein Auge in Strahlenglanz wird gegeben oder eine von einem Palmenkranz umrahmte Hand reicht aus den Wolken hernieder. Das realistisch gestimmte Quattrocento ließ diese Bedenken fallen. Das Himmelreich ist ja die ins Jenseits projizierte irdische Hierarchie. So suchten die Meister des 15. Jahrhunderts die Majestät Gott-Vaters dadurch auszudrücken, daß sie ihm die Insignien der Mächtigen dieser Erde gaben. Auf dem Genter Altarwerk des Hubert van Eyck trägt er die päpstliche Tiara. Auf einem Nürnberger Bilde des Meisters der heiligen Sippe sieht er aus wie ein gütiger, alter

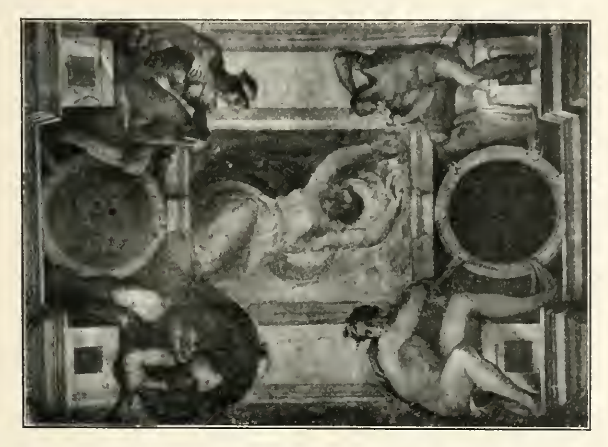


Masolino, Gott-Vater. Castiglione d'Olona.



Tizian, Gott-Vater. Aus der Assunta.
Venedig, Akademie.

Kaiser. Außer der Krone müssen Zepter und Reichsapfel den Eindruck der Majestät erhöhen. Andere Künstler verzichteten auf diese Insignien irdischer Macht. Wie ein freundlicher Großpapa blickt Gott-Vater in Madonnenbildern auf die Szene der Anbetung des Kindes herab. Doch dann blieben eben nur der



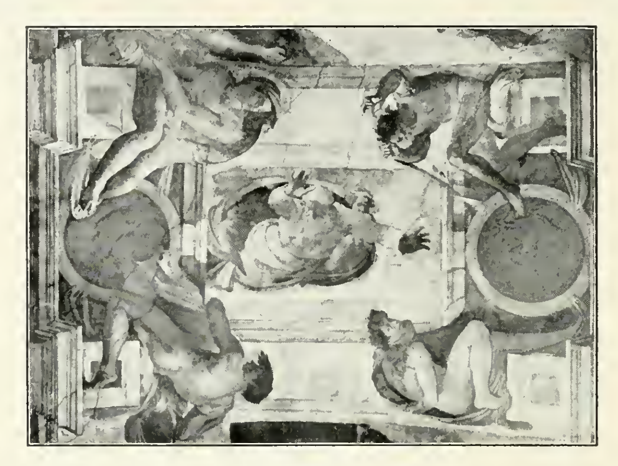
Michelangelo, Gott scheidet Licht und Finsternis. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Gott weist der Sonne und dem Monde ihre Stellungen an. Rom, Sixtinische Kapelle.

lange, weiße Bart und das wallende Haupthaar als Charakteristikum des Göttlichen übrig. Sowohl auf den Skulpturen des Mino da Fiesole und des Luca della Robbia, wie auf den Bildern des Masolino und Pinturicchio ist Gott-Vater in nichts von den langbärtigen Propheten verschieden, wie sie damals — etwa von Fiesole — auf die Decken der

Kapellen gemalt wurden. Daß er zuweilen ein aufgeschlagenes Buch mit den Buchstaben *A Ω* hält, ist fast der einzige Unterschied. Einige deutsche Meister, wie der alte Hans Holbein, fielen direkt ins Burleske. Vor seinem Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz denkt man weniger an Gott-Vater als an einen rotnasigen alten Metzger-



Michelangelo, Die Erschaffung der Pflanzen. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Erschaffung Adams. Rom, Sixtinische Kapelle.

meister, der sein Schlachtmesser wetzt. Das 16. Jahrhundert erreichte dann den Eindruck einer gewissen Majestät. Es sind feierliche, ernste Gestalten, die man auf den Bildern des Fra Bartolommeo in Lucca und des Zaganelli in Forli oder auf Tizians Assunta sieht. Doch wie verschwinden auch sie neben dem überirdisch schrecklichen, unnahbar er-

habenen Wesen, das die Phantasie Michelangelos träumte — ganz abgesehen davon, daß sie erst geschaffen wurden, nachdem die Gottvatergestalt Buonarrotis da war.

Im Anfang war die Kraft. An dieses faustische Wort denkt man, wenn man die Bilder der Weltschöpfung betrachtet, in denen er Vorläufer überhaupt nicht hatte. Die Hände erhoben, den Kopf zurückgeworfen, stürmt Gott-Vater durch den Weltenraum: Es werde Licht. Er reckt die Arme nach den Seiten: Sonne und Mond entstehen. Er reckt sie nach unten: man fühlt, daß Leben auf die Erde kommt, ob-



Giotto, Erschaffung Adams. Florenz, Campanile.

wohl Michelangelo, alles Landschaftliche vermeidend, nur die Kraft, nicht die Wirkung malt. In den darauffolgenden Bildern, in denen er die Schöpfung des Menschen, die Geschichte des ersten Menschenpaares behandelte, hatte er Vorläufer. Doch wie grundverschieden ist er auch hier von allen, die vorher die gleichen Themen erzählten. Die Schöpfung des Adam hatten unter anderen Giotto in einem seiner florentinischen Campanilereliefs, Ghiberti in der Porta del Paradiso geschildert. Bei ihnen und bei Michelangelo ist dem biblischen Text gemäß der erste Mensch am Fuß eines Bergabhanges gelagert. Das ist aber das einzige, was die drei Kunstwerke gemein haben. Bei Giotto liegt Adam ruhig da und blickt wie aus dem Schlafe erwachend zu dem



Erschaffung Evas. Aus der Bibel Kaiser Wenzels um 1400 in der Hofbibliothek zu Wien.

Gott auf, der ihm leise das „Erhebe dich!“ zuruft. Bei Ghiberti — an der Porta del Paradiso — ist mehr Bewegung. Gott hat die rechte Hand Adams ergriffen und hilft ihm, sich aufrichten. Doch beide Darstellungen kommen über den Eindruck des Genrehaften nicht hinaus. Der Eindruck des Grandiosen entwickelt sich aus Michelangelos Bilde. Hier ist der Körper Adams seltsam verschränkt. Der gewaltige Rumpf ist ganz von vorn gesehen, der Kopf scharf nach der linken Schulter gewendet, das rechte Bein ausgestreckt, das linke in spitzestem Winkel emporgezogen. Keine Landschaft bildet den Hintergrund. Und Gott tritt nicht ruhig an den Schlafenden heran, — nein, die Szene ist ins Unendliche verlegt. Von mächtigen Engelsgestalten getragen, durchkreist Gott noch immer den Äther. An dem Bergabhang vorbeischwebend, streckt er den Arm aus, und ein elektrischer Funke, der von seinem Zeigefinger ausströmt, ist ausreichend, aus dem Lehmkoloß, der da lagert, einen lebendigen Menschen zu machen. Man fühlt, wieviel gewaltiger der Akt der Menschenschöpfung wirkt, wenn er wie die Tat einer Sekunde gegeben ist. Und Gott selber. Bei Giotto wirkt er wie ein Christus, der den Lazarus aus dem Grabe ruft. Hier ist er das Fatum, die Kraft, der Wille. Er sagt



Giotto, Erschaffung Evas. Florenz, Campanile.

nichts. Er streckt lediglich den Arm aus. Die Engel, die ihn umschweben, tragen ihn nicht. Sie haben den Zweck, der ganzen Erscheinung den Eindruck einer Gewitterwolke zu geben. Man nennt die Wolken ja die Heerscharen des Himmels. Eine solche Wolke zieht daher. Ein Blitz entlädt sich und gibt dem Menschen Leben. Nur der eine Engel, den Gottes Arm umfaßt, ein weiblicher Engel, blickt mit Spannung auf den schlafenden Adam hin. Es ist, als trüge Gott schon Eva, die spätere Gefährtin Adams, im Arm. — Das nächste Bild, weniger grandios, mehr ins Patriarchalische übergeleitet, zeigt Evas Schöpfung. In den mittelalterlichen Miniaturwerken, etwa der Bibel Kaiser Wenzels in der



Michelangelo, Erschaffung der Eva. Rom, Sixtinische Kapelle.

Wiener Hofbibliothek, war diese Szene so gegeben, daß Adam an einem Bergabhang lehnte und Gott aus der Brust des Schlafenden das Miniaturfigürchen eines Weibes herauszog. Bei Giotto in den Florentiner Campanilereliefs liegt Adam und Eva rutscht gleichsam aus seiner Hüfte hervor. Bei Ghiberti in der Porta del Paradiso schwebt sie wie eine antike Nike empor. Michelangelo komponierte die Szene so, daß sich möglichst viel Bewegungen und Wendungen der Glieder ergaben. Adam liegt hingestreckt, derart, daß sein Kopf auf die linke Schulter sich senkt und der mächtige linke Arm in einer Bewegung, wie sie nur der dumpfe Schlaf erzeugt, weit nach rechts greift. Da tritt Gott heran, diesmal nicht mehr das Fatum, sondern der Alte der Tage, eine Art Weltenwanderer, in eine mächtige Toga gehüllt. Er winkt mit dem Arm, und Eva tritt hinter dem Schlafenden hervor. Der linke Fuß steht schon auf der Erde, der rechte, nachschleppend, ist

noch im Lehm des Erdreiches geborgen. Denn Michelangelo hat auf das Rippenmotiv, das ihm als zu kleinlich erschienen sein mag, verzichtet. Gott ist nicht mehr, wie auf den älteren Werken, ein Accoucheur, der Adam gleichsam von einem Kinde entbindet — nein, aus dem Dunkel der Erde tritt auf seinen Wink Eva heraus. Ihr Oberkörper beugt sich, wie von einem Magnet gezogen, in starker Bewegung ihrem Schöpfer entgegen. Die Hände sind emporgehoben, die Lippen öffnen sich. Aus der ruhigen Figur der alten Meister ist ein Kompendium welliger Bewegungen, aus dem Püppchen der älteren Meister ist die Urmutter des Menschengeschlechts geworden. — Der Sündenfall bestand in der älteren Kunst aus einer Landschaft und zwei ruhig



Michelangelo, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.
Rom, Sixtinische Kapelle.

stehenden Menschen. Michelangelo macht auch hieraus eine bewegte Szene. Die Landschaft drängt er zurück. Baumblätter bezeichnen das Paradies — und statt der ruhigen Figuren gibt er verschlungene Leiber. Adam greift, man weiß nicht warum, in breiter Bewegung in das Geäst des Baumes. Eva, am Boden kauernd, wendet sich rückwärts, um in schwer auszuführender Armverdrehung den Apfel zu ergreifen, den die sich niederbeugende Schlange ihr reicht. Es ist wieder das Motiv des „hinter den Kopf Greifens", das ihn schon auf dem Rundbild der Uffizien gereizt hatte. Die Schlange mit dem Weiberkopf läßt er nicht in einen Schlangenleib, sondern in einen wirklichen weiblichen Körper auslaufen. Bei der Vertreibung aus dem Paradies, die mit dieser Szene vereinigt ist, hatte er Vorgänger in Masaccio (Capella Brancacci) und Uccello (Chiostro Verde). Doch echt michelangelesk ist auch hier, daß Adam weder Angst noch Scham zeigt, sondern nur mit mißmuti-

ger Gebärde, als hätte er das Wort des Götz von Berlichingen auf den Lippen, den Engel abwehrt.

Zwölf Einzelstatuen umgeben diese Mittelbilder. Es sollen die Propheten und Sibyllen sein, die dem Judentum und dem Heidentum das Herannahen Christi verkündeten. Doch auch hier handelt es sich bei Michelangelo nicht um literarische, nur um formale Gedanken. Die Gestalten dienen ihm dazu, wenigstens gemalt eine Reihe von Statuen zu geben, ähnlich jenen, wie er sie für das Julius-Denkmal geplant hatte und nicht ausführen durfte. Aus den Propheten, die als Männer mit langem weißen Bart schon oft, beispielsweise von Fra Angelico und Signorelli, als Deckenschmuck von Kapellen verwendet worden waren, macht er Hünen. Der Jeremias wird ja immer als das gemalte Seitenstück zum Moses aufgefaßt. Und tatsächlich hat die Figur die gleiche statuarische Geschlossenheit und plastische Größe, nur daß es beim Moses sich um drohendes Auffahren, hier um tiefe Versunkenheit handelt. Ein klassischer Penseur, sitzt er da, das Haupt gedankenschwer auf die Hand gestützt. Auch Zacharias, ganz im Profil gesehen, wirkt wie ein Felsblock, der zu menschlicher Form sich verdichtete. Im übrigen arbeitet Michelangelo mit Büchern und Schriftrollen, um wechselnde Bewegungsmotive zu erzielen. Jesaias, das Buch nach links haltend, wendet den Kopf nach rechts, dem Engel zu, der ihm die Offenbarung zuraunt. Joel hält in weitausgestreckten Armen eine Schriftrolle. Daniel, ein großes Buch auf dem Knie, wendet sich nach rechts, um auf eine steinerne, an einem Postament lehnende Tafel zu schreiben. Jonas taumelt, von einer Offenbarung durchschüttelt, jäh zurück. Bei den Sibyllen muß man an die Gestalten in Giottos Campanilereliefs und an die Werke Pinturicchios und Botticellis denken, um ebenfalls wieder Michelangelos Größe desto mehr zu fühlen. Giotto hatte ruhige, stehende Gewandfiguren mit Schriftrollen in den Händen gegeben. Die Sibyllen Pinturicchios und Botticellis halten Bücher, oder Bücher liegen ausgebreitet am Boden. Michelangelo hat dieses Buchmotiv, das ja sachlich gegeben war, gleichfalls verwendet, doch es ist unter seiner Hand zu einem Jonglieren mit Folianten geworden. Noch am einfachsten ist das Bewegungsmotiv bei der persischen Sibylle, die das Buch ruhig unter die Augen hält. Die andern arbeiten mit ihren Büchern wie Riesen, die sich mit schweren Felsblöcken werfen. Die kumäische Sibylle — der Unterkörper von vorn gesehen, der Oberkörper scharf nach links gewendet — blickt in das Buch, das sie weitsichtig von sich wegstreckt. Die libysche, von der Seite gesehen, balanciert auf beiden Füßen, von denen der eine mit dem großen Zeh auf einem Postament, der andere tiefer unten auf dem Boden ruht. Den Oberkörper wendet sie in scharfer Bewegung nach hinten, um ein riesiges Buch

von einem Pulte herabzunehmen. Die delphische, halb von vorn gesehen, legt den rechten Arm auf das Knie und greift mit dem linken, in dem sie eine Schriftrolle hält, weit nach rechts hinüber. Nie sind einfachere Verrichtungen durch kompliziertere Bewegungen ausgeführt worden. Es ist unnatürlich, daß Kopf, Körper und Beine fast stets nach entgegengesetzten Seiten sich drehen. Und doch steckt in diesen komplizierten, sachlich kaum berechtigten Bewegungsmotiven ein ganzes Arsenal von Schönheit.



Deutscher Meister (Strigel?), Prophet. Stuttgart.

Michelangelo hatte hiermit seine Arbeit erledigt. Der literarische Inhalt des Themas war erschöpft. Doch die architektonische Umrahmung der Bilder gab ihm die Möglichkeit, seinen plastischen Formgedanken noch weiter zu folgen. Wo Frühere Ornamente gaben, gibt er auch hier nackte Leiber. Da sind, in Bronze oder Holzfarbe gemalt, die Kinder, die inmitten dreieckiger Zwickel sich wälzen. Weiter die Knaben, die, als Karyatiden gedacht, die Gewölbpfeiler stützen oder die Bücher und Bronzetafeln der Propheten halten. Ferner, aus mehr oder weniger nackten Körpern sich zusammensetzend, die Zwickelbilder, in

denen er darstellt, wie David den Goliath erschlägt, der tote Leib des Holofernes auf dem Lager sich ausstreckt, Haman sein Martyrium erleidet und die von den giftigen Schlangen gebissenen Israeliten im Schmerz sich winden. Als die Krone des Ganzen folgen noch die „Sklaven". Hoch oben auf den Pfeilern zwischen den Propheten und Sibyllen sitzen Jünglinge paarweise sich zugekehrt, Bronzemedaillons mit Girlanden und Draperien umwindend. Also das alte Motiv der Putten mit dem Fruchtkranz. Nur hat Michelangelo aus Kindern



Deutscher Meister (Strigel?), Prophet. Stuttgart.

Riesen gemacht, das unschuldige Spielen mit dem Fruchtkranz in ein halsbrecherisches Turnen auf Gerüsten verwandelt. Zehnmal war dieselbe Aufgabe zu lösen, und immer neue Bewegungsmotive strömen ihm zu. Eines der glänzendsten Kapitel aus der Geschichte der modernen Plastik rollt sich wie beiläufig ab. In diesen nackten Jünglingsfiguren mag er selbst den reizvollsten Teil seiner Arbeit gesehen haben. Sie mögen ihn entschädigt haben für manches, was ihm literarisch an dem Thema nicht zusagte.

Die weitere Frage ist nun: Wie kommt es wohl, daß trotz der grandiosen Schönheit, die alle diese Gestalten haben, doch ein so beängstigender Druck von ihnen ausgeht? Wie kommt es, daß man vor Michelangelos Werken nicht in jene Stimmung ruhigen Genießens kommt, die aus Tizians Schöpfungen so beglückend strömt? Wie kommt es, daß schon die Zeitgenossen von der Terribilità Buonarrotis sprachen? Nun, ohne daß er es will, geht eben etwas von der Persönlichkeit jedes Meisters auch in seine Werke über, und man braucht nur das Selbstporträt Michelangelos zu betrachten, diesen Mann mit der breitgedrückten Nase, den verbitterten Augen, dem ungeordneten Haar und dem schwarzen Gewand, das, kein Stück Weiß sehen lassend, den Körper wie ein Trauergewand umschließt; man braucht nur der Legende sich zu entsinnen, wie er mit Raffael im Vatikan sich begegnet und auf die spöttische Bemerkung: „Du gehst ja wie ein General mit großem Gefolge daher“, von diesem die Antwort erhält: „Und du gehst einsam wie der Henker“, dann fühlt man sofort, daß auch die Kunst dieses Einsamen nichts Frohes, Beglückendes, nur etwas Beängstigendes, Gemartertes haben konnte.



Deutscher Meister (Strigel?), Prophet. Stuttgart.

„Dem Bergstrom gleich' ich, aus der Felsenhöhle,
Von finstren Tannen und Granit umschlossen,
Kam ich herab in dieses Tal geflossen,
Im Strombett grollend, mich der Welt zu zeigen.“

So hat er selbst einmal geschrieben, und in diesen Versen ist die Charakteristik seiner Kunst enthalten.

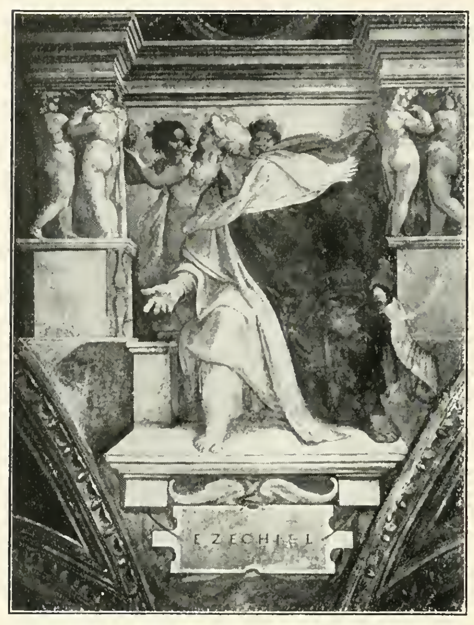
War Tizians Leben eine große Harmonie, so war das Michelangelos eine große Dissonanz. Schon ein Ereignis vor seiner Geburt

ist symbolisch. Als seine Mutter ihn sieben Monate unter dem Herzen trug, begleitete sie ihren Mann zu Pferde auf seinen Posten in Chiusi, stürzte mit dem Tiere und wurde fortgeschleift. Es kündigt sich an, daß das Leben dieses Mannes eine Kette von Katastrophen und gewaltsamen Erschütterungen sein werde. Stolz auf das alte Blut der Grafen von Canossa, das, wie er glaubte, in seinen Adern floß, will der Vater nicht, daß sein Sohn Künstler werde. Nur durch unbeugsamen Willen besiegt er den Widerstand der Familie. Kaum ist er bei Ghirlandajo, so wird das Verhältnis zu seinem Lehrer Feindschaft. Nicht lange darauf kommt ein weiterer Zusammenstoß. Torregiani, den Michelangelo gereizt hat, zerschmettert ihm die Nase und diese Entstellung wirkt weiter auf die Gestaltung seines Charakters. Ein Priester des Schönen soll er sein und ist ein häßlicher, mißgestalteter Mensch. Neben sich sieht er wie einen jungen Gott Leonardo daher schreiten, den Magier, der alle bezaubert. Er selbst ist klein, der Kopf fast abnorm gebildet, die Stirn mächtig, das Auge glanzlos. Die zerschmetterte Nase bringt einen Zug sklavenhafter, malaiischer Häßlichkeit hinein.



Deutscher Meister (Strigel?), Prophet. Stuttgart.

So lernt er in jungen Jahren nie die Liebe kennen. „Willst du mich besiegen," redet er als Greis noch die Liebe an, „gib mir mein Antlitz wieder, dem die Natur alle Schönheit genommen." So oft er in seinen Sonetten von Leidenschaft spricht, immer redet er nur von Qualen und Tränen, von Trauer über unerwiderte Sehnsucht, nie von der Erfüllung seiner Wünsche. Aber nicht nur Häßlichkeit, auch Unverträglichkeit ist ihm als düsteres Geschenk der Natur gegeben. Herb und ironisch in seinen Urteilen, stolz und aufbrausend, war er nicht gemacht, sich Freunde zu werben. Über Perugino urteilt er, daß dieser ihn bei Gericht verklagt. In Bologna überwirft er sich mit dem seelens-



Michelangelo, Ezechiel. Rom, Sixtinische Kapelle.

guten Francia, dessen eigenem Sohn er sagt, die lebenden Gestalten seines Vaters seien besser als die gemalten. Mit Leonardo ist er seit dem ersten Begegnen verfeindet, weil schon ihr äußerer Gegensatz das Gefühl der Erbitterung in ihm nährte. Nie ist er dabei, wo Florentiner Künstler zusammen sind. Empfindlich und argwöhnisch, gereizt und mißmutig, glaubt er sich stets von Intrigen umgeben. Zugleich tritt schon damals — in seiner Flucht aus Florenz — jene Abhängigkeit von dumpfen Ahnungen hervor, die später so oft seine Handlungen bestimmte. Nur durch Arbeit kann er seine Schwermut und Verbitterung betäuben. Stoßweise schafft er, lange Zeit brachliegend, dann mit Gewitterdonner sich entladend. Namentlich am David, heißt es, hätte er so fieberhaft gearbeitet, daß er in den Kleidern schlief, wie er abends von der Arbeit hinfiel.

Als er nach Rom kam, mußte sofort eine neue Erschütterung folgen. Denn es platzten hier zwei Welten aneinander. Michelangelo selbst eine Tyrannennatur im höchsten Sinn. Auf dem päpstlichen Thron ein



Michelangelo, Jesaias. Rom, Sixtinische Kapelle.

ähnlicher Geist, der jähzornige Condottiere Julius, dem man nachsagte, er prügle bei Tafel seine Kardinäle durch. Wie zwei feindliche Mächte standen die beiden sich gegenüber. Michelangelo spricht mit dem Papst, den Hut auf dem Kopf, behandelt ihn, nach Soderinis Worten, „wie der König von Frankreich nicht gewagt hätte“. Doch der Papst bändigt ihn, führt ihn, als er geflohen, „mit dem Riemen um den Hals“ zurück. Und nicht nur mit Julius platzt er zusammen. Nichts, was er tut, verläuft ohne Kampf. In Carrara hat er Streit mit den Arbeitern, die



Michelangelo, Joel. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Zacharias. Rom, Sixtinische Kapelle.

die Blöcke für das Julius-Denkmal schlagen, und mit den Reedern, denen der Transport übertragen ist, so daß sie schließlich ihn in seinem Hause belagern. Die Deckenbilder der Sixtina zu übernehmen, läßt er nur mit Gewalt sich zwingen. Bramante, der das Gerüst erbaut, wird beschuldigt, ihm nach dem Leben zu trachten. Den Gehilfen, die er aus Florenz hat kommen lassen, geht er plötzlich aus dem Weg. Als sie zur Arbeit kommen, ist die Kapelle verschlossen. Nur weil es ihm unerträglich ist, mit anderen zusammen zu sein, vollendet er ohne fremde



Michelangelo, Daniel. Rom, Sixtinische Kapelle.

Hilfe das Riesenwerk. „Mit Sorgen und körperlicher Arbeit überlastet," schreibt er nach Hause, „habe ich keinen Freund in Rom, will und brauche auch keinen, finde kaum Zeit, mein Essen zu mir zu nehmen. Deshalb dürft ihr mir nicht noch mehr aufbürden. Kein Lot schwerer vermag ich zu tragen, als mir jetzt schon auf dem Rücken liegt." Und als die Arbeit getan, wird in keinem seiner Briefe von Befriedigung gesprochen. Er klagt nur, preist Bugiardini, weil er immer mit seinen Werken zufrieden sei, während er selbst keines nach seinem Willen vollenden dürfe.

Gleichwohl blickte er auf die Jahre, die er unter Julius verlebte, später wie auf ein Heldenzeitalter zurück. Als auf den wilden, cholerischen Julius der weiche, sybaritische Leo folgte, wurde der Zwiespalt immer größer zwischen Michelangelo und der Welt, in die das Schicksal ihn stellte. Ein genußfroh epikureischer Geist war in Rom zu Hause. Man liest von lustigen Kardinälen und schönen Frauen, von Chigis Villa und üppigen Banketten, bei denen die gol-



Michelangelo Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

denen Schüsseln, von denen der Papst gespeist, in den Tiber geschleudert wurden. Inmitten dieser geschmeidigen Kavaliere, neben Raffael, der durch seine Liebenswürdigkeit alle gewinnt, steht der stachlige, verschlossene Michelangelo, unerträglich in seinem Wesen, fest und unbeugsam in seinen Anschauungen, über Raffael mit unbarmherziger Schärfe urteilend. Er sei terribile, jage den Menschen Schrecken ein, sagte Leo zu Sebastiano.

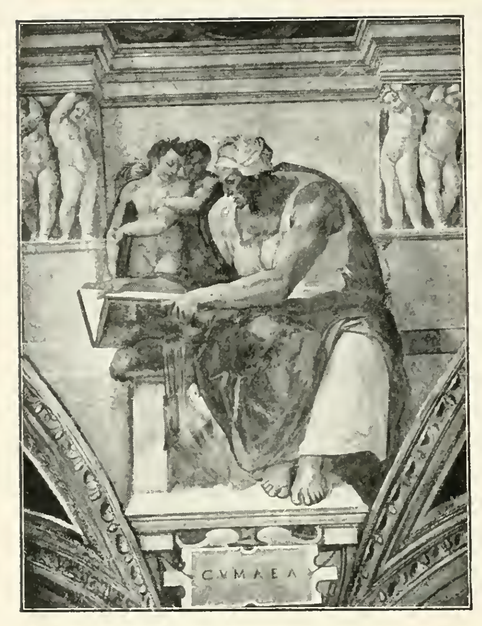


Michelangelo, Jonas. Rom, Sixtinische Kapelle.

So wird er durch die Übertragung des Fassadenbaues von San Lorenzo vom Hofe entfernt. Nicht Rom, sondern Florenz ist für die nächsten Jahre sein Aufenthaltsort. Hier erlebt er den Untergang der florentinischen Freiheit, leitet bei der Belagerung die Befestigungswerke, um im entscheidenden Moment zu fliehen — wieder ein Symptom für den Widerstreit des Willens, der diesen gequälten Geist bald hierhin, bald dorthin trieb. Auch von den Werken, die er in Angriff nahm, kam fast nichts zustande. Gigantisch waren seine Pläne. Schon in seiner Jugend wollte er einen Felsen bei Carrara in einen Koloß verwandeln. Das Julius-Grab



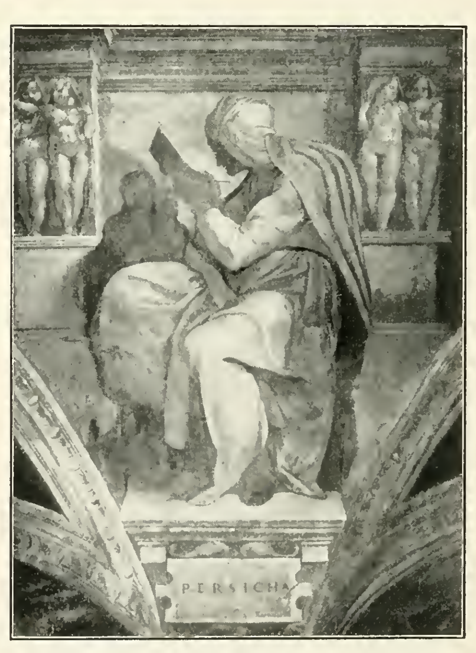
Michelangelo, Lybische Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Cumäische Sibylle.
Rom, Sixtinische Kapelle.

sollte ein Wald von Statuen werden. Und so Riesengroßes er plante, so klein und ärmlich erschien ihm, was er vollenden durfte. Immer herrschen Dissonanzen zwischen seinem allmächtigen Schaffensdrang und der Möglichkeit, ihn zu betätigen. Der Mann, der übermenschliche Kräfte in sich fühlt, geht mit Bleigewichten an den Füßen durchs Leben.

Die Rückkehr nach Rom gestaltete sein Leben nicht anders. Raffael war tot, Leonardo war tot, ein neues kleines Geschlecht war aufgewachsen. Aufträge werden ihm erteilt, über die er in seinen Briefen sich in grimmer Persiflage ergeht. So zieht er immer mehr sich zurück, eine „unangreifbare Festung", wie die Zeitgenossen ihn nennen. Nicht mit den Lebenden, nur mit Toten verkehrt er, mit Dante namentlich, den er als großen, unverstandenen Geist verehrt. Um sich duldet er nur Menschen, die seinen eigenen Gedanken nicht lästig werden. Tölpel hatte er im Hause, und mit Kindern sprach er gern. Seine Scheu, andere zu sehen, war so groß, daß, als er bei der Arbeit am



Michelangelo, Persische Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.

Jüngsten Gericht vom Gerüst herabgestürzt war, der Arzt durchs Fenster eindringen mußte, um zu ihm zu gelangen. Auch seine Familie lastete auf ihm. Ohne eigenes Heim, hatte er doch für den Vater, die Brüder, die Neffen zu sorgen, echte Typen heruntergekommenen Adels, die alle ihre Bedrängnis ihm zutrugen. Und die Art, wie Michelangelo hilft, ist gleichfalls eine seltsame Mischung von selbstloser Liebe und aufbrausendem Zorn. Der Mann, der Hochgestellten mit so schroffer Härte begegnet und die Nacht am Krankenlager seines Dieners wacht,



Michelangelo, Delphische Sibylle.
Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Erythräische Sibylle.
Rom, Sixtinische Kapelle.

bricht über die Anforderungen der Seinen in vulkanischen Zorn aus und führt, um für sie zu sparen, das erbärmlichste Leben.

Dazu kommt eine weitere Anomalie. So sehr man versucht hat, Michelangelos Sonette in Verbindung mit dem Platonismus zu bringen, Tommaso Cavalieri, Luigi del Riccio, Cecchino Bracci waren keine platonischen Ideen. Wenn er schwärmerische Gedichte an Cavalieri richtet und einen Raub des Ganymed für ihn zeichnet, so äußert sich darin, wie der einsame Mann für fehlende Frauenliebe Trost sucht. Doch auch hierbei



Florentiner Kupferstich: Cumäische Sibylle.



Hermann tom Ring, Persische Sibylle. Augsburg.

kommt er nicht über marternde Gedanken, über Vorwürfe hinaus, die er sich selber macht.

Ingrimmig empfindet er zuletzt noch die Dissonanz zwischen der Geisteskraft, die in ihm lebt, und den körperlichen Gebrechen, die ihn quälen. Zur selben Zeit, als er die Kuppel der Peterskirche schuf, zeichnete er in bitterem Hohn sich als ur-

Hermann tom Ring, Delphische Sibylle. Augsburg.



Pinturicchio, Erytkräische Sibylle. Spello.



Michelangelo, Pfeilerfigur. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Pfeilerfigur. Rom, Sixtinische Kapelle.

alten Mann, der in einem Kinderrollstühlchen dahergeht. Alt und einsam steht er „in einer verräterischen Welt der Trübsal“.



Michelangelo, Pfeilerfigur. Rom, Sixtinische Kapelle.



Michelangelo, Pfeilerfigur. Rom, Sixtinische Kapelle.

Dieses Leben Michelangelos erklärt seine Kunst. Tizian stand in Einklang mit sich und der Welt. Harmonisch lebte er sich aus. Dieses innere Glück, diese große Ruhe strömten aus seinem Wesen in seine Werke über. Michelangelo ist aus Tantalus' Geschlecht. In seinem Leben gibt es nichts Liebenswürdiges, Heiteres. So hat auch seine Kunst nichts Befreiendes, nichts hellenisch Freudiges. Ein ungeheurer Druck, etwas Beängstigendes geht von ihr aus. Nicht zufällig hat er über der „Nacht“ als Personifikation ihrer Träume eine Maske angebracht mit leeren Augen und verzerrten Zügen, nicht zufällig ist sein erstes Werk eine Nachzeichnung des Schongauerschen Antonius, den die Dämonen plagen. Auch in ihm kämpften Dämonen, auch seine Träume waren nicht schöne Visionen, sondern düster schreckhaft.



Michelangelo, Leda. Venedig, Museo Civico.

Ein einziges Mal, als er die Leda schuf, hat er den Liebesrausch gemalt. Doch gerade dieses Werk, das sich inhaltlich mit dem Ideenkreis Leonardos berührt, zeigt den Gegensatz. Nicht von Wonne, wie bei Sodoma und Correggio, ist die Gestalt durchrieselt. Kein sinnliches Körperchen streckt wollustatmend sich aus. Nein, Michelangelos Leda ist eine Gottheit des Unheils, wie von drückenden Träumen geplagt liegt sie da. Man glaubt im Hintergrund das brennende Troja zu sehen. Eine erotische Szene hat sich in seiner Hand in eine Schicksalstragödie verwandelt. Furcht, nicht Liebe flößen auch sonst seine Frauen ein. Ein einziges Mal, in der libyschen Sybille hat er eine graziöse Gestalt geschaffen. Wundervoll ist die Pose der feinen Füße, die sinnliche Rückenlinie, die Art, wie der feingeformte Nacken sich aus dem Mieder erhebt. Man kann auch an Schönheit, obwohl an eine herbe Schönheit, bei der delphischen Sibylle denken, die wie eine ernste Medusa vor sich hinstarrt. Doch im übrigen haben seine Frauen nichts

von weiblichem Charme. Das Weib ist ihm entweder, wie in der Sintflut, eine Urmutter, die wie eine Löwin ihre Brut schützt, mit vollem, nährendem Busen und gewaltigen, wie in Stein gemeißelten Schenkeln, oder es nimmt den Charakter des Mannweibes an, wenn er etwa die Parzen oder die kumäische Sibylle malt mit dem herben, ganz männlich geformten Gesicht und den muskulösen männlichen Armen. Und wenn das Thema es nicht bedingt, vermeidet er den weiblichen Körper gänzlich. Wie in seinem Leben die Frauen keine Rolle spielen, ist unter den 20 „Sklaven" der Sixtina kein einziges Weib. Man weiß ja, in welch hohen Tönen Winckelmann die Schönheit des männlichen Körpers preist. So hat auch Michelangelo nur die Schönheit des männlichen Körpers geliebt, „dermaßen geliebt, daß dies niedrig gesinnten Menschen Ursache gab, Übles von ihm zu denken". Dem Ewigweiblichen, das Tizian und die Meister der Leonardo-Gruppe feierten, tritt mit Michelangelo das Ewigmännliche gegenüber: nicht jene hermaphroditische Schönheit, die manche Bilder Sodomas zeigen, sondern ein muskulöses Männergeschlecht mit gewaltigem Torso, stählernen Armen und festen, wie Marmorsäulen geformten Beinen. Wenn man nach einem Vergleich aus der Antike sucht, hat man nicht an die rundlich weichen Formen des Praxiteles, nur an die wuchtigen Leiber des Polyklet zu denken.

Doch auch bei diesen Männergestalten hat man nur selten, etwa beim Bacchus, das Gefühl, daß er ein bestimmtes Modell mit sinnenfrohem Auge betrachtete, ja man sagt überhaupt nur wenig, wenn man die Tatsache feststellt, daß er als Schilderer nackter Männerschönheit die Erbschaft der Quattrocentisten Pollajuolo und Signorelli übernahm. Denn im Grunde handelt es sich bei Michelangelo gar nicht um Menschen und um Nacktes, sondern um Formgedanken, die er unter Zugrundelegung menschlicher Körper ausspricht. Weder die animalische Schönheit reizt ihn, noch sind die gigantischen, riesenhaft gesteigerten Bewegungen Ausdruck eines gegebenen Themas. Nur den Alpdruck seiner eigenen Seele entlädt er. Was er schuf, erzählt nur von den Qualen einer einsamen, gemarterten Menschenseele.

„Immer ward's ein Bild vom eignen Gram,
Trug meiner eignen Stirne düstres Zeichen."

Wie er als der große Einsame dahinlebt, nicht mit Lebenden, nur mit den Genien der Vergangenheit in Verkehr, verwendet er als Künstler selten Lebende zum Modell, gewöhnlich Leichen, die sich machtlos all den Gliederverschränkungen fügen, denen der lebende Körper die Widerstandkraft des Willens entgegensetzt. Und wie er als Mensch

der große Verächter ist, dem die Welt nichts bietet, gibt er als Künstler das Irdische nie im Sinne des Naturporträts wieder. Ein übermenschliches Menschentum, ein Geschlecht von Riesen ersinnt er.

Oft betont er dem Papst und seinen Eltern gegenüber, welche Qual es für ihn ist, aus seiner Ideenwelt gerissen zu werden. So sind seine Wesen meist ganz in sich selbst versunken. Sie schlafen, brüten gedankenvoll vor sich hin. Und wenn etwas in ihrer Ruhe, in ihrer Weltabgeschiedenheit sie stört, fahren sie wie geistesabwesend auf, wenden erschreckt den Kopf, bewegen abwehrend den Arm. Die Versunkenheit des Jeremias, die Handbewegung Adams bei der Vertreibung aus dem Paradies und das Sonett auf die Nacht „Erwecke mich nicht, sprich leise“ sind für die Anschauung des Einsamen bezeichnend.

Oder, wie er selbst sich als Riese inmitten verächtlicher Pygmäen fühlt, sind seine Wesen Kinder des Zornes, die aufspringen möchten und eine Welt zertrümmern. Der auffahrende Moses namentlich mit den drohend zusammengeballten Brauen und der unbändigen Kraft seiner Muskeln ist der Ausdruck all der gewaltigen Leidenschaften und all des glühenden Zornes, der in Michelangelos Seele wühlte. Aber nicht nur Titane ist er, ein Gott-Vater gleichsam, der eine Welt erschaffen möchte, — er ist auch ein gefesselter Riese: Prometheus, dem eiserne Klammern Hand und Fuß umschließen. Wie sehr er das empfand, zeigen die Louvresklaven, die machtlos gegen ihre Fesseln sich aufbäumen. Ja, er schafft überhaupt nur Körper, die, titanenhaft mächtig, doch in einem Gefängnis eingeschlossen, wie durch eine höhere Macht in ihren Bewegungen gehemmt sind. Nie bewegen sich seine Menschen frei und bequem wie bei Tizian. Immer erscheint der Raum zu eng für die volle Entfaltung ihrer Glieder. Da bildet die Umrahmung ein Dreieck, in dem sie nur kauern, nicht stehen können. Dort ist ein Giebel darübergesetzt, den sie, wenn sie sich erheben, zertrümmern würden. Und innerhalb dieses Raumes, der so schwer und lastend auf ihnen drückt, stemmen und strecken sie sich in gewaltiger Anstrengung, verrenken sich die Glieder, drehen und winden die einzelnen Teile ihres Körpers hierhin und dorthin, suchen mit gigantischem Ruck sich aufzurichten und kommen doch nicht in die Höhe. Bei Tizian volle, freudige Lebenskraft, hier etwas Eingezwängtes, Gemartertes, Druck und machtloser Gegendruck, die Zuckungen des gefesselten Prometheus.

Selbst jener Widerstreit des Willens, der für Michelangelos Wesen so bezeichnend ist, kehrt bei den Menschen, die er schuf, wieder. Wie er Florenz befestigt und im letzten Augenblick flieht, wie er als Dichter oft die Wendung braucht: „Was soll ich tun? Es stockt un-

schlüssig doch mein Wille", scheinen in seinen Menschen stets widerstreitende Kräfte zu ringen, als ob der Geist nicht von einem Mittelpunkt aus den Körper dirigiere. Während sonst die Bewegungen



Michelangelo, Die Bekehrung des Paulus. Vatikan, Capella Paolina.

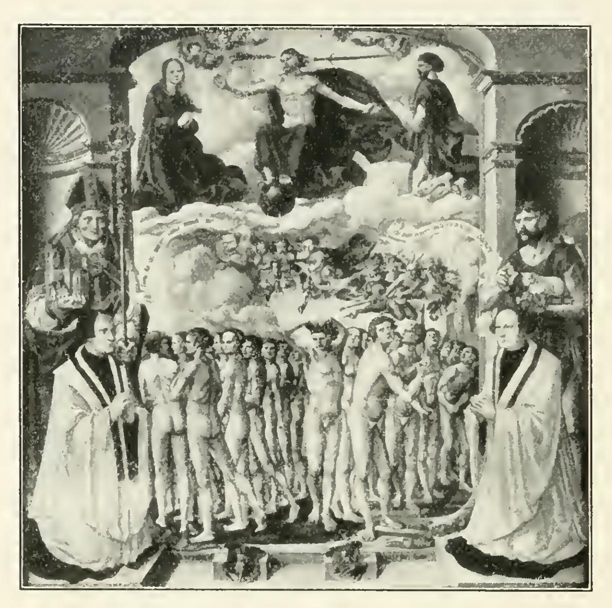


Michelangelo, Die Kreuzigung des Petrus. Vatikan, Capella Paolina.

unwillkürlich dem Willen folgen, der Körper eins ist mit sich und seiner Seele scheint hier die Willenskraft den Körper nicht zu beherrschen. Die einzelnen Glieder gehen getrennte Wege. Da ballen

sich die Muskeln der Arme zu gewaltiger Aktion zusammen, und der Körper haftet noch in tiefster Lethargie am Boden. Dort streckt und dehnt sich ein Nacken, und die Glieder wissen nicht warum. Das eine wird mechanisch hierhin, das andere dorthin geworfen. Oder ein plötzlicher Entschluß durchzuckt einen Körper, und die Bewegungsorgane verharren in dumpfer Apathie.

Das Jüngste Gericht von 1541 enthält ein Vermächtnis. Alles, was sich in seiner stolzen Seele an Zorn, an wutschnaubender Verbitterung angehäuft hatte, hier sprach er es aus. Man denke zurück



Anton von Worms, Das Jüngste Gericht. Berlin.

an die alten Meister. Man erinnere sich der feierlichen Darstellungen, die einst Giotto und Orcagna malten, der kindlich unschuldigen Bilder des Fiesole, Stephan Lochners und Memlings. Man vergesse auch nicht den gewaltigen anatomischen Aktsaal des Signorelli. Ist das Werk Michelangelos nicht trotz Signorelli unerhört? Stellt es nicht alles auf den Kopf, was die Kunst vorher geschaffen? Ruhig und feierlich sind auf älteren Bildern die Heiligen um den Heiland geschart. Klagend, doch ergeben fügen die Verdammten sich in ihr Schicksal. In weihevollem Reigen schweben die Auserwählten empor. Bei Michelangelo genügt es nicht, darauf hinzuweisen, daß er auch das Thema des Jüngsten Gerichts nur dazu benutzte, nackte Menschen-

leiber in allen denkbaren Bewegungen, Verschlingungen und Verkürzungen durch die Luft zu werfen. Man hat namentlich auch die psychologische Seite des Werkes zu beachten. Sein Christus ist kein Christus, er ist ein gewaltiger Olympier, eine Art Jupiter tonans, mit riesenhaftem Körper und einem Kopf, der dem Neros gleicht. Die



Niederländische Schule d. 15. Jahrh., Jüngstes Gericht, Berlin.

verdammende Handbewegung findet sich ähnlich schon im Camposanto zu Pisa. Doch hier thronte gleichwertig neben Christus Maria als gütige Fürsprecherin der Menschheit. Bei Michelangelo ist sie eine kleine, kaum sichtbare Figur. Nicht die Güte herrscht, nur Rache und Zorn. Keine feierlichen Apostel thronen neben dem Gott, nein, die Märtyrer kommen. Die Symbole ihres Martyriums zeigen sie: eine große Anklage gegen das Christentum, das sie zu diesen Qualen ver-

dammte. Und gleiche Qualen fordern sie für die Menschen da unten. Teufel und Engel ziehen als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts aus. Doch so mächtig die Armbewegung Jesu ist, ein Blitzstrahl gleichsam, der das Universum durchzuckt, die Verdammten werden durch diesen Blitz nicht zu Boden geschmettert. Hutten sagte von Julius II., er habe den Himmel mit Gewalt gestürmt, als Petrus oben ihm den Eintritt wehrte. So kann Michelangelo Demut, Furcht, Angst, knechtische Unterwerfung, sanftes Dulden sich nicht denken. So



Michelangelo, Das Jüngste Gericht. Rom, Sixtinische Kapelle.

schrecklich sein Gott ist mit seiner gewaltigen Gebärde, die Athleten trotzen ihm. Sie weichen nicht zurück. Keine Reue und Unterwerfung kennen sie. In immer dichteren Scharen kommen sie heran. Immer gewaltiger werden ihre Leiber, zu unerhörten Kraftmassen ballen ihre Körper sich zusammen. Keine Sünder sind sie, die den Lohn für ihr Tun empfangen, sondern die rebellischen Giganten, die den Himmel stürmen. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Gigantensturz in den nächsten Jahren so oft gemalt wurde. Denn Michelangelo hat in seinem Bilde dafür den Typus geschaffen. Das christliche Straf-



Michelangelo, Die Barke des Charon.
Detail aus dem Jüngsten Gericht.

gericht ist unter seinen Händen zur Götterdämmerung, zu einem Bilde des Weltunterganges geworden.

In der Cappella Paolina sprach er das letzte Wort. Schrill und grausam sind die Linien. Da gähnende Leere, dort wilde Bewegung, Petrus, mit dem Kopf zu unterst ans Kreuz genagelt, sucht mit gigantischer Halsbewegung sich umzudrehen. Michelangelo, der gefesselte Prometheus bäumt sich zum letzten Male auf.

Für die italienische Renaissance wurde er das „Fatum", das er selbst in der Sixtinischen Kapelle malte. Er nahm der Kunst die Freude am Einfachen, Gewöhnlichen, nahm ihr die Freude an der Farbe. Nachdem man diese Welt von Dämonen gesehen, erschien alles Irdische so klein. Auch andere wollten Riesen schaffen, in denen die Kräfte des Alls sich recken und dehnen. Seine Sprache sollte allgemeine Umgangssprache werden. Und je größer die Zahl derer war, die ihm folgten, desto einsamer ward es um den Meister.



Michelangelo, Christus. Detail aus dem Jüngsten Gericht

Raffael.



Raffael, Selbstporträt. Florenz, Uffizien.

Geschichtlich ist es nicht richtig, Raffael erst nach Michelangelo zu besprechen. Denn als Michelangelo seine letzten Werke schuf, lag Raffael schon 40 Jahre im Grabe. Die Werke Michelangelos leiten aus der Renaissance schon ins Barock hinüber, während bei Raffael noch ganz rein die Sprache der Klassik erklingt. Aber andererseits war Michelangelos Schaffen doch eine der Voraussetzungen für Raffaels Tätigkeit. Viele seiner Werke würde er nicht gemalt haben, wenn er die großen Muster Buonarrotis nicht vor Augen gehabt hätte. Seine ‚Sibyllen sowohl, wie seine Bilder der Schöpfungsgeschichte sind nur Umschreibungen michelangelesker Gedanken. Und hiermit ist gleichzeitig einer der Gründe angedeutet, weshalb sich Raffael heute nicht mehr ganz der Bewunderung erfreut, die er früher genoß.

Den Namen Raffael aussprechen, hieß früher bekanntlich die Fahne sublimsten Künstlertums aufhissen. In ihm war alles vereinigt, was wir als schön empfinden. Sämtliche Künstler, die vor ihm lebten, waren „Präraffaeliten". Dann, als die Zeit erfüllet war, sandte Gott seinen Sohn. Heute ist diese Raffael-Bewunderung keine herzliche mehr. Edmond de Goncourt, der feine Kenner des Rokoko, hat ihn als den Schöpfer des Muttergottesideals für Spießbürger bezeichnet, und seitdem gibt es nicht wenige, die für Raffaels Werke nur ein gleichgültiges Achselzucken haben. Was ihnen daran mißfällt, ist der retuschierende Idealismus. Gerade diesen verallgemeinernden Retuschen

---

E. Müntz, Paris 1890.

verdankte Raffael seine Beliebtheit bei der Menge. Man verstand seine Bilder, weil sie so „schön“, so weich, so gefällig waren. Und da fragen denn die andern: Liebt die Menge jemals das wirklich Große? Sind Leonardo und Michelangelo, Velazquez und Frans Hals populäre Meister? Liebt die Menge nicht im Gegenteil nur das, was einen gewissen Stich ins Rasselose, Kitschige hat — die Vestalin der Angelika Kauffmann, die Königin Luise von Gustav Richter? Und ist nicht auch die volkstümliche Beliebtheit, deren Raffael sich erfreute, mit auf das Konto dieses Geschmacks zu setzen? War er nicht der Vater des Kitsches?

Was ihn weiter dem modernen Auge fremd macht, ist, daß er farbige Genüsse so gar nicht zu bieten hat. Die Malerei hat sich seit dem 17. Jahrhundert in rein malerischen Bahnen bewegt. Es hat sich eine Entwicklung vollzogen, deren Etappen man andeutet, wenn man die Namen Rembrandt und van der Meer, Velazquez und Watteau nennt. Der Impressionismus hat das Repertoire der farbigen Ausdrucksmittel abermals um eine Fülle feinster Nuancen bereichert. Von alledem hat Raffael nichts. Seine unvermittelten blauen und roten Farben wirken roh und antediluvianisch, wenn man von der Betrachtung guter moderner oder wirklich gemalter alter Bilder kommt. So ergeht es uns vor seinen Werken ähnlich, wie es einst schon dem Velazquez erging, der auf die Frage, was er von Raffael halte, die Antwort gab: „Raffael, um euch die Wahrheit zu sagen, denn ich bin gern ehrlich, gefällt mir gar nicht.“

Noch etwas anderes kommt hinzu. Unsere Zeit historischen Empfindens hat uns sehr empfindlich gemacht für die Originalität, die Selbständigkeit der Künstler. Wir schätzen Leonardo und Michelangelo so hoch, weil sie, ohne nach rechts und nach links zu blicken, ihre eigenen Wege gingen, aus sich selbst heraus neue Welten der Schönheit erstehen ließen. Dieses große freie Schaffensvermögen vermissen wir bei dem Urbinaten. Nicht zu den Eroberern, zu den Pfadfindern zählt er, zu jenen Phänomenen, deren Kräfte aus unbekannten Quellen zu fließen scheinen. Nein, — von etwas schon Vorhandenem ging er aus. Er übernimmt, lehnt sich an, faßt zusammen, macht sich die Ergebnisse eines Menschenalters zunutze. Sein Schaffen schildern, heißt in gewissem Sinne ein Repetitorium der italienischen Kunstgeschichte von 1490—1520 durchmachen.

Wohl fühlt man, wenn man das Selbstporträt Raffaels betrachtet, das Persönliche seines Stils. Dieser Jüngling mit den intelligenten, sympathischen Zügen, mit dem nackten Hals und den langen Künstlerlocken, mit dem reinen, sanften, mädchenhaften Auge, das an Peruginos Madonnen gemahnt — er entspricht dem Bild, das Vasari von Raffaels Persönlichkeit zeichnet: „Jede üble Laune verschwand, wenn seine

Genossen ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht, und dies kam daher, daß sie durch seine Freundlichkeit, durch seine schöne Natur sich überwunden fühlten.“ Wie er nie Trauriges erlebte, ist seine Kunst von sonniger Heiterkeit. Wie sein Leben ohne Stürme, ohne erschütternde Katastrophen verlief, hat er nie ein erschütterndes, seelisch ergreifendes Bild gemalt. Selbst wenn es um Schreckliches, um gewaltsame Aktion, um blitzartige Dramatik sich handelt, bleibt er mild und sanft, gefällig und freundlich. Wie sein Porträt mehr typisch als individuell wirkt, ist in seinen Bildern alles Individuelle getilgt und zum Typischen verallgemeinert. Wie er niemals, weder mit seinen Auftraggebern noch mit seinen Gehilfen, Konflikte hatte, sondern liebenswürdig, schmiegsam Befehle ausführte und erteilte, gibt es in seiner Kunst keine Dissonanzen. Alles, was in der Natur hart und kantig ist, wird gemildert, weich abgerundet. Nicht nur die Einzelform, auch die Komposition bewegt sich in geschmeidigen Wellenlinien. Wie sein eigenes Leben Harmonie war, fügt in seinen Bildern die bunte Vielheit des Lebens sich zu sanften Harmonien zusammen, in denen keine Bewegung, keine Gewandfalte den wohlgefälligen Einklang stört.

Aber auch die andere Seite seines Wesens kommt in dem Selbstporträt zum Ausdruck. Ein Grübler, der sich mit Problemen quälte, war dieser schöne Kavalier nicht. Er kannte nicht die bangen Stunden des Zweifels, die der Genius hat, wenn er nicht weiß, welchen Lauf er nehmen, welches Strombett er höhlen soll. Statt auszugeben, saugt er ein. Statt männlicher Zeugungskraft überwiegt bei ihm das weibliche Element, Empfänglichkeit für das von anderen Geleistete. Nur so erklärt sich die ungeheure Zahl von Werken, die er während seines kurzen Lebens schuf, die fast unorganische Entwicklung, die er durchmachte. Jene anderen, die nur ihre eigene sieghafte Persönlichkeit ins Feld führten, haben sich wenig verändert. Michelangelo und Leonardo blieben in Rom und Mailand die gleichen, die sie vorher in Florenz gewesen. Das Schicksal hatte ihnen eine Mission gegeben, die sie erfüllten, ein Ziel gezeigt, das sie von Anfang bis zu Ende verfolgten. Raffael ist fast in jedem Jahre ein anderer. Er wechselt seinen Stil, wie man die Kleider wechselt. Jedesmal, wenn er in eine andere Stadt kommt, paßt er erst zögernd, dann willfährig dem neuen Milieu sich an. Die rezeptivste Künstlernatur, die es je gegeben, faßt er alle Fäden in seiner Hand zusammen, formt die Werte, die die einzelnen Genien geschaffen, zu einer neuen Stileinheit um. Bald ist Perugino oder Leonardo, bald Fra Bartolommeo oder Sebastiano, bald Michelangelo oder ein griechischer Bildhauer seine Quelle. Nur hinter der Leinwand, fast wesenlos steht der schöne Jüngling des Selbstporträts, die Ecken

seiner Vorbilder abschleifend, ihre Eigenart besänftigend, ihre Schroffheiten mildernd.

Schon sein Vater *Giovanni Santi* hatte diese eklektische Vielseitigkeit, folgte mit viel Anpassungsvermögen bald der paduanischen, bald der umbrischen Schule und vereinte mit dem Malerberuf den des Schriftstellers. Als biederer Provinzmaler hat er die Kirchen der kleinen umbrischen Städte Cagli und Fano, Urbino und Gradara schlecht und recht mit Altarbildern versorgt. Maria hat oft jene semmelblonden Haare und das verkniffene Gesicht mit dem spitzen Kinn, das man aus den Werken Camerinos kennt. Bei größeren Altarwerken kommen die Ferraresen, manchmal auch Cosimo Rosselli in Erinnerung. Bald umbrisch weich, erscheint er dann in anderen Fällen wieder paduanisch herb. Namentlich seine Darstellungen der Pietà würden an einen Paduaner vom Schlage Zoppos denken lassen, wenn sie nicht doch ein wenig flauer, verblasener wären. Es fehlt ihm der Charakter. Überall sind Anklänge, immer steht ein anderer hinter ihm, der ihm das Modell zurechtstellt und den Pinsel führt. Beim Sohn wurde dieser Eklektizismus zur Genialität. Während Leonardo und Michelangelo gleich in ihren Erstlingswerken, dem Engel der Taufe Christi und der heiligen Familie der Tribuna, mit neuer Kraft einsetzen, verwendet Raffael die Kraft, die ihm in die Wiege gelegt war, darauf,



Giovanni Santi, Maria. Berlin.



Raffael, Madonna Conestabile. St. Petersburg.



Raffael, Maria mit dem Kind und Heiligen.
Berlin.
Nach dem Stich von Otto Reim,
Berlin.

noch einmal die Entwicklung der italienischen Kunst von Perugino bis Michelangelo zu durchlaufen.

Das erste Kapitel seiner Tätigkeit trägt die Überschrift Perugino. Wie die ersten Zeichnungen, die sich vom Knaben erhalten haben, Kopien nach den Philosophenbildnissen sind, die Justus von Gent in der herzoglichen Bibliothek in Urbino malte, bewegt er in seinen frühesten Bildchen sich ganz in den Bahnen seines umbrischen Lehrers. Sein Auftreten fiel ja in die Zeit der großen von Savonarola ausgehenden religiösen Bewegung. Perugino hatte sich zu einem besonders feinen Interpreten des sentimental frommen Empfindungslebens gemacht, das damals die Welt durchwogte. Und Raffaels Jugendbilder sind fast in nichts von den Alterswerken seines Lehrers verschieden. Es ist die bekannte Sentimentalität der umbrischen Schule, die über seine Madonnen sich breitet. Maria nonnenhaft, mit dem Matronenschleier auf dem Kopf, muß in dem Bild der Sammlung Solly in einem Gebetbuch lesen, zu dem das Christkind andachtsvoll aufblickt. Bei Perugino findet sich das Motiv wohl nicht, aber die Ähnlichkeit mit dessen Werken in Frankfurt und in den Uffizien liegt auf der Hand. Ein anderes Bild in Berlin zeigt die Heiligen Franziskus und Hieronymus, wie sie schmachtend auf die heilige Jungfrau blicken. In der Madonna Conestabile greift das Christkind nach dem Gebetbuch Marias. In der Madonna Diotalevi naht Johannes mit dem Kreuzchen und das Christkind segnet. Im



Raffael, Madonna Solly. Berlin.

Sebastian in Bergamo wiederholt er fast wörtlich die heilige Magdalena seines Lehrers. Aus gesenkten Augen und verzückten Blicken, aus Matronenschleiern, Gebetbüchern und Kreuzen setzen, ganz wie bei Perugino, sich die Bilder zusammen. Dazu kommen dann noch Landschaftsmotive, die man von Timoteo Viti und Pinturicchio kennt. Ich weiß keinen Künstler, der dermaßen in seiner Jugend der Schatten und Doppelgänger anderer Meister gewesen wäre. Trotzdem haben die Werke etwas Anziehendes in ihrer knabenhaften Schüchternheit. Man gewinnt sie lieb, weil sie nicht nur Juwelen sorgfältiger Ausführung, auch Bekenntnisse einer schönen Seele sind, die in das, was sie entlehnt, doch sehr viel Zartheit hineinlegt. Namentlich die landschaftlichen Hintergründe sind oft überaus reizvoll. Beispielsweise in der Madonna Conestabile, wo sich ein Flüßchen sanft durch die Wiesen schlängelt und auf den Bergen der letzte Frühlingsschnee glänzt.



Perugino, Sposalizio. Caen, Museum.



Raffael, Sposalizio. Mailand, Brera.

Wie in seinen kleineren Bildern wiederholt er in seinen ersten Altarwerken mit rührender Unbefangen-



Raffael, Frauenköpfe aus dem Sposalizio.

heit die Vorbilder seines Meisters. Perugino hatte gerade damals, als Raffael bei ihm arbeitete, eine Kreuzigung, eine Himmelfahrt, eine Krönung und Vermählung der Maria gemalt. Dieselben Gegenstände hat Raffael behandelt. Das Altarblatt in Blenheim mit den zwei Heiligen setzt sich aus Peruginos Altarbildern in den Uffizien und der vatikanischen Galerie zusammen. Aus dem einen stammt der Johannes, aus dem andern variiert der Bischof. In seiner Kreuzigung bei Lord Dudley beschränkt er sich darauf, die Figuren, die Perugino in seinem Bilde in Santa Maria Maddalena dei Pazzi durch Pilaster getrennt hatte, auf eine einzige Tafel zusammenzuschieben. Das Sposalizio der Brera wirkt geschmeidiger in den Linien, eleganter in der Anordnung als das entsprechende Werk seines Lehrers, wobei jedoch die Tatsache mitspricht, daß Raffael um ein Menschenalter jünger als Perugino war. Bei diesem herrschte noch der gotische Geschmack mit seiner Vorliebe für das Geradlinige, Eckige, während Raffael als jüngerer schon instinktiv dem Geschmack der Hochrenaissance mit seiner Vorliebe für das Wellige folgte.



Raffael, St. Georg. Paris, Louvre.

Auch die Einseitigkeit seines Lehrers ist ihm fremd. Während Perugino nur still und beschaulich war, malt Raffael Bewegtes: jenen heiligen Georg, der auf weißem Rosse durch die Landschaft sprengt und das Schwert gegen den schnaubenden

Drachen schwingt. Ebenso erweitert er nach anderer Seite das Stoffgebiet. Perugino als Nachfolger Savonarolas hatte nur in religiösen Themen sich bewegt. Antikes malte er nur, wenn er, wie bei der Vertreibung der Laster oder den Fresken des Cambio, einen christlichen Gesichtspunkt zugrunde legen konnte. Raffael, wie er im Pferde des Georgsbildes eines der Rosse der Dioskurengruppe des Quirinal kopierte, betrat als erster Umbrer wieder unbefangen das Gebiet der Antike. Siena, wohin er als Ge-



Raffael, Apollo und Marsyas. Paris, Louvre.

hilfe des Pinturicchio gekommen war, besaß eines der schönsten antiken Bildwerke, die das 15. Jahrhundert kannte: die Gruppe der drei Grazien. Raffael zeichnete diese Gruppe ab und malte danach das Bild, das heute im Museum von Chantilly hängt. Noch bestrickender in ihrer schüchternen Zartheit wirkt die umbrische Antike in dem Louvrebildchen „Apollo und Marsyas". Sie ist wundervoll, die an Skopas gemahnende Gestalt des Apollo, die in so feinem, weichgeschwungenem Umriß von dem lichten Himmel sich abzeichnet. Und nicht mit dem kalten Auge des Archäologen, nein, mit umbrischem Schwärmerblick schaute er in diese Welt der Antike hinein. Umbrisch ist der verträumte Kopf des Apollo, umbrisch die zarte Landschaft mit den zitternden Bäumen. Man denkt an jene Musikbilder, wie sie in der

Giorgione-Schule gemalt wurden, glaubt die Flötentöne zu hören, wie sie leise über die Landschaft zittern. Desgleichen hat er in dem Bildchen „Der Traum des Ritters“ mit dem umbrisch zarten Jüngling, den Perugino-Frauen und der elegischen Landschaft ein ganz entzückendes Werk geschaffen, das in manchem Betracht an deutsche Romantik, an gewisse Aquarelle Eduard Steinles anklingt.

Hätte Raffael die Grenzen seines Heimatländchens nicht verlassen, so wäre er wahrscheinlich zeitlebens solch ein gefühlvoller, schwärmerischer Umbrer geblieben. Doch da kommt er nach Florenz. Wie mußte diese Stadt, die seit mehr als hundert Jahren die Wiege allen



Raffael, Der Traum des Ritters. London, Nationalgalerie.

Fortschrittes gewesen war, auf einen so empfänglichen Geist wie den Raffaels wirken? Nachdem er also sich mit seiner umbrischen Heimat auseinandergesetzt, tritt er das florentinische Kunsterbe an. Er schaut, lernt und kopiert, sucht die ganze florentinische Kunst der Vergangenheit und Gegenwart in sich aufzunehmen und zu verdauen. Er sitzt in der Brancaccikapelle, und Masaccios Werke enthüllen ihm das Geheimnis des großen Stils. Er weilt im Chor von Santa Maria Novella und benutzt Ghirlandajos Krönung der Maria als Vorbild für sein Fresko in San Severo. Er studiert Donatello und entnimmt dessen Relief am Orsanmichele das Motiv für sein Georgsbild der Eremitage. Doch noch mehr als von den Alten lernt er von den Lebenden. Leonardo weilte 1503—1506 in Florenz. Er hatte dort die heilige Anna, die



Raffael, Madonna del Granduca. Florenz, Pal. Pitti.

Anghiarischlacht und die Mona Lisa gemalt, und Fra Bartolommeo, der Konstrukteur, hatte es sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Lehrsätze, die der große Mailänder für linearen Gruppenbau aufgestellt hatte, mathematisch zu beweisen. Raffaels Werke lassen keinen Zweifel darüber, daß beide Künstler in seinen Gesichtskreis getreten waren. Wie vorher Perugino, steht nun hinter seinen Madonnen Leonardo. In der Madonna del Granduca geht noch Umbrisches und Florentinisches Hand in Hand. Das leicht gesenkte Köpfchen Marias mit dem Matronenschleier läßt Perugino ausklingen. Das kräftige Baby, das neugierig ins Leben schaut, zeigt, daß die Kinder des Leonardo auf ihn gewirkt haben. Etwas freudig Weltliches ist an die Stelle des Kirchlichen getreten. Und es folgen nun die Bilder, wo auch Maria das nonnenhaft Schüchterne verliert, wo sie statt des Matronenschleiers das Haar frei trägt oder einen feinen Schleïer darüber gebreitet hat, wo sie nicht mehr die Augen senkt, wo sie aus der Trägerin des Gottessohnes die glückliche Mutter wird. Gleichzeitig wird die Formensprache unter dem Einflusse Leonardos eine andere. Vorher stand das Christkind lotrecht auf dem Knie der Mutter, oder es saß auf ihrem Schoß in eckigem Winkel. Jetzt sucht er nach Bewegungsmotiven, die möglichst wellige Linien ergeben. In der Madonna Tempi drückt Maria das Christkind an sich, in der des Lord Cowper schlingt es sein Ärmchen um den Hals der Mutter, in der aus dem



Raffael, Madonna Colonna. Berlin.



Raffael, Die hl. Familie. Madrid, Prado.

Hause Orleans und der Madonna Colonna versucht es sich aufzurichten, indem es nach dem Gewande Marias greift. In der Madonna Bridgewater liegt es in schöner Kurvenbewegung ausgestreckt auf ihrem Schoß. Das Buchmotiv, früher einen sentimentalen Gedanken ausdrückend, wird jetzt nur noch verwendet, weil es ein breites Bewegungsmotiv ermöglicht.

Auch die Dreieckskomposition spielt selbstverständlich in diesen Bildern eine besondere Rolle. Sowohl bei der Felsgrottenjungfrau wie bei der heiligen Anna hatte Leonardo die Figuren einem gleichschenkligen Dreieck eingeordnet. Also malt auch Raffael nun Bilder, in denen er zur Erzielung der Pyramidenform Engel, den Joseph und den kleinen Johannes als Kompositionsfaktoren verwendet. Die Madonna Terranuova scheint das früheste dieser Werke zu sein. Denn die Gesichter des Christkindes, des Engels und des Johannes sind hier noch umbrisch; doch die schützend ausgebreitete Hand Marias ist die, die man aus der Felsgrottenjungfrau kennt, und der Engel lehnt sich an das Knie Marias nur deshalb, damit sich eine genaue Pyramiden-



Raffael, Die hl. Familie. St. Petersburg.

form ergibt. Die Madonna im Grünen, die mit dem Stieglitz und die Belle jardinière illustrieren diese Bestrebungen noch deutlicher. Denn von Leonardo stammt hier nicht nur das pausbackige Christkind mit dem praxitelischen Contraposto, auch die ganze Anordnung wurde durch ihn diktiert. In der Madonna im Grünen in Wien streckt Maria ihren nackten Fuß weit nach links aus, daß er mit dem Füßchen des rechts knienden Johannesknaben genau korrespondiert. In der schönen



Raffael, Die schöne Gärtnerin. Paris, Louvre.

Gärtnerin des Louvre, ähnlich wie bei der Esterházymadonna in Budapest, gleitet das Auge vom Füßchen des Christkindes an seiner schön geschwungenen Hüfte vorbei nach dem Mantel und dem Kopf Marias, dann wieder in Wellenlinien herab nach ihrem gebauschten Mantel und dem Bein des knienden kleinen Johannes. In der Madonna mit dem Stieglitz in Florenz bauen zwei Pyramiden sich übereinander auf. Die Spitze der unteren bezeichnen die Hände der beiden Kinder, die mit einem Vögelchen spielen, die Spitze der oberen bildet Marias Kopf. Das Buch, das sie zur Seite hält, bringt eine leichte Abwechs-



Raffael, Madonna mit dem Stieglitz.
Florenz, Uffizien.

lung in das regelrechte Schema. Man staunt, wie schnell Raffael diese Kompositionsprinzipien des Cinquecento erlernte. Denn ein Werk wie die Madonna del Baldacchino der Pittigalerie ist tatsächlich kaum von solchen des Fra Bartolommeo zu unterscheiden. Er geht mit imposanter Sicherheit die Bahn, die dieser in seinen Altarwerken des Louvre und der Florentinischen Akademie gegangen war. Ein großer Baldachin erhebt sich. Die wallenden Vorhänge werden von schön geschwungenen Engeln gehalten. Heilige, im Rundbogen gruppiert, haben zur Seite sich aufgestellt. Feine Wellenlinien umschmeicheln das Auge, wenn man von den beiden untenstehenden Engeln nach den runden Vorhängen des Baldachins emporblickt. Trotzdem vermißt man etwas. Man hat das Gefühl, daß Raffael von Leonardo eben doch nur das, was an ihm lernbar war, erlernte. Er hat seine Kompositionen ganz ebenso aufgebaut, wie das Leonardo tat. Er hat den Posen seiner Figuren ganz ebenso wie Leonardo die Melodie einer weichen Schlangenlinie gegeben. Er hat in manchen



Raffael, Kopie nach der hl. Familie aus dem Hause Canigiani. Florenz, Galerie Corsini.

Werken, wie der Margareta, auch schon das Spiel der Draperien gemalt, die in reizvollem Linienfluß die jugendlichen Körper umkosen. Aber es ist doch immer nur das Formale, die Linienkomposition, die er seinem Vorbild entnimmt. Fremd bleibt ihm das Licht, das bei Leonardo alles auflöst und weich macht. So behalten seine Kompositionen — man denke besonders an die Madonna Canigiani —



Raffael, Madonna mit dem Baldachin. Florenz, Pal. Pitti.

etwas Gebundenes, Starres. Das Berechnete des Aufbaus tritt mehr hervor, weil die Linienkomposition durch keine Lichtkomposition durchsetzt ist. Fremd bleibt ihm weiter die himmlische Delikatesse Leonardos. Für Leonardo war die Form nur da, um von Seele erfüllt zu werden. Solche psychische Schönheit findet man in Raffaels Bildern nicht. Seine Kinder sind gut und hübsch, doch ohne bezaubernden Liebreiz. Die Madonnen sind sympathisch und freundlich, doch ohne bestrickenden Charme. Die Seele fehlt, die den Wesen Leonardos ihren unsagbaren Zauber gibt.

In seinen Bildnissen macht sich diese Schwäche naturgemäß gleichfalls geltend. Er war auch in solchen Werken anfangs der gelehrige Schüler Peruginos gewesen. Die Männer und Jünglinge, die er malte, hatten den bekannten Taubenblick, den Perugino seinen Modellen gab.



Raffael, Die hl. Katharina. London. Nationalgalerie.



Raffael, Porträt eines jungen Mannes. Budapest.



Raffael, Maddalena Doni. Florenz, Uffizien.



Raffael, Damenporträt. Florenz, Uffizien.

Sie halten ganz ebenso wie bei Perugino in der Hand einen Schriftzettel, stehen ganz ebenso wie dort vor sauber ausgeführten umbrischen Landschaften. Dann beginnt auf ihn die Mona Lisa zu wirken. Sie war ja das Evangelium für alle Maler geworden. Selbst der alte



Raffael, Beklagung des Leichnams Christi.
Handzeichnung. Paris, Louvre.

Francia würde sein Porträt des Evangelista Scappi in den Uffizien sicher nicht so, wie es ist, gemalt haben, wenn er nicht dabei an die Mona Lisa gedacht hätte. Also schwebte nun auch Raffael die Gioconda vor. Maddalena Doni sowohl, wie die Donna gravida sind in Armhaltung und Tracht beinahe mit Mona Lisa identisch. Nur ist er über eine gewisse hausbackene Langeweile nicht hinausgekommen. Was bei Leonardo dämonisch war, hat er ins Freundliche übergeleitet. Man braucht nur an sein Selbstporträt zu denken, so versteht man, daß diesem mädchenhaften Jüngling mit dem sanften nichtssagenden Blick die Geisteswelt Leonardos ein verschlossenes Buch blieb. Sicherlich nicht Raffael, sondern eher Franciabigio hat das Uffizienporträt des seltsamen herben Weibes gemalt, das, halb mondän, halb nonnenhaft gekleidet, aus so großen schwarzen Rätselaugen uns anblickt.

Für die Art, wie er arbeitete, ist die Grablegung der Galerie Borghese das markanteste Beispiel. Es ist ihm hier gelungen, in einem einzigen Werk Perugino, Mantegna, Fra Bartolommeo und sogar Michelangelo zu kombinieren. Denn als er das Bild in Angriff nahm, ging er zunächst auf Peruginos Pietà zurück. Dann gab Mantegnas Kupferstich ihm neue Gesichtspunkte. Den Christusleichnam nimmt er aus Michelangelos Pietà in der Peterskirche, die sitzend rückwärts greifende Frau rechts aus Michelangelos heiliger Familie der Tribuna, und Fra Bartolommeos



Raffael, Grablegung. Rom, Galerie Borghese.

Geist zeigt sich in der Art, wie er den Stimmungsgehalt des Themas ganz den kompositionellen Gesichtspunkten unterordnet.

Das Bild ist wegen dieses akademischen Beigeschmacks, den es hat, Raffaels Prix de Rome genannt worden. Und es war ja tatsächlich dasjenige, nach dessen Vollendung er die Berufung nach Rom erhielt. 23 Jahre ist er alt. Und die Entwicklung, die nun beginnt, gehört zu den größten Wundern der Kunstgeschichte. Die Raupe gleichsam streift ihre Larve ab, um sich als Schmetterling in die Luft



Raffael, Die Poesie. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

zu erheben. Statt schlichter Idyllen soll er dramatische Geschehnisse, statt bescheidener Madonnenbilder soll er Fresken malen. Und die Aufgaben erdrücken ihn nicht — nein, sie verschaffen ihm nur Klarheit über den Umfang seines Talents. War er in Perugia zartfühlender Umbrer, in Florenz gelehriger Nachahmer Leonardos gewesen, so erhebt er sich jetzt zum großen Stil. Sein Sinn für Komposition und Dekoration entfaltet sich in der großartigsten Weise. Etwas von der feierlichen Erhabenheit und ernsten Majestät der ewigen Stadt strömt in seine Bilder über. Ein Mensch, der die Mitte der Zwanziger noch nicht erreicht hat, schafft jene Werke, in denen wir den klassischen Ausdruck der Renaissancekultur sehen.

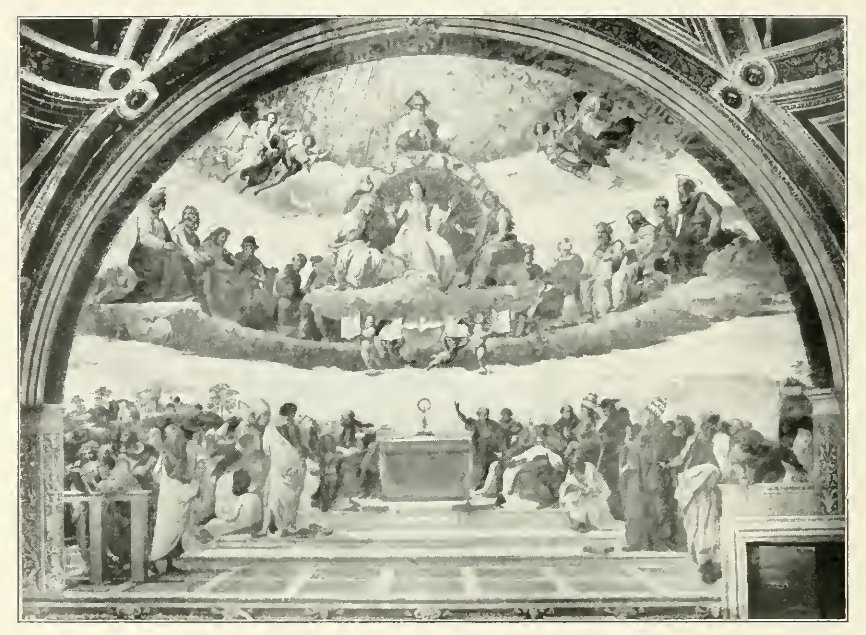
Mit der Ausmalung der Stanza della Segnatura hatte er bekanntlich zu beginnen. An der Decke waren die Einzelgestalten der Theologie und Philosophie, der Jurisprudenz und Poesie zu malen, an den Wänden jene Bilder, die das Wirken dieser Geistesmächte darstellen. Man sieht unter der Figur der Theologie Vertreter der Kirche um den Altar des Sakraments geschart, unter der Gestalt der Philosophie die griechischen Denker zu Füßen des Plato und Aristoteles vereinigt, unter dem Bilde der Jurisprudenz den Dekretalenerlaß Sixtus' IV., unter



Raffael, Die Philosophie. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

dem der Poesie den Parnaß, das Urbild aller jener späteren Hemizyklen, in denen berühmte Männer verschiedener Epochen neben himmlischen Figuren gruppiert sind. Umgeben von den Musen der griechischen Mythe, sitzt Apollo unter einem Myrtenhain mit dem kastalischen Quell zu seinen Füßen. Des breiten runden Bewegungsmotivs halber spielt er nicht die Lyra, sondern die Geige. An den Hängen des Berges haben die großen Dichter Griechenlands und Italiens sich versammelt. Antike und Christentum, die beiden Mächte, die während des Quattrocento sich bekämpften, haben einen engen, scheinbar nicht wieder zu lösenden Bund geschlossen. Und noch interessanter als dieser literarische Inhalt der Werke ist die formale Gestaltung. Allein die Dis-

puta, das erste der Bilder, läßt noch den Zusammenhang mit dem florentinischen Raffael fühlen. Wie er zahlreiche Gestalten aus Leonardos „Anbetung“ herübernimmt, befolgt er kompositionell die Grundsätze, die dieser für die Anordnung von Historienbildern aufstellte. Ebenso ist in dem Bild des Dekretalenerlasses noch der Zusammenhang mit dem Quattrocento, mit Melozzos „Ernennung Platinas“ ersichtlich. Beim Parnaß bewundert man die spielende Leichtigkeit, mit der er die Szene in den ungünstigen, durch die Tür geteilten Raum hineinkomponiert. Und aus der Schule von Athen — obwohl auch hier manches



Raffael, Die Disputa. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

Motiv an Leonardos Anbetung, Melozzos Platina und Donatellos Paduaner Reliefs anklingt — scheint plötzlich ein ganz neuer Meister zu sprechen. In den andern Bildern handelt es sich um ornamentales Linienspiel. Die Figuren überziehen als schöne Arabesken die Wände des Gemaches. Hier aber hat Raffael selbst einen Raum geschaffen. Seine Kunst sprengt gleichsam die Mauer des Gemaches und läßt einen eigenen neuen Raum von festlicher Klassizität erstehen, gefüllt von Menschen, die nicht mehr Arabesken, sondern Körper im Raume sind. Man braucht gar nicht anzunehmen, daß, wie Vasari berichtet, Bramante ihm die Zeichnung lieferte, — er malt die Ideen des Bramante ebenso, wie Masaccio die des Brunellesco, Piero della Francesca die des



Raffael, Der Parnaß. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.



Raffael, Die Schule von Athen. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

Leo Battista Alberti gemalt hatte. Im Verkehr mit dem großen Baumeister aus Urbino, der damals Räume erstehen ließ, die ein neues Zeitalter der Architektur eröffneten, ist aus dem Linienkünstler ein großer Raumkünstler, ein gewaltiger Architekt geworden.

Die Bilder des zweiten Saales hatten wunderbare Rettungen der Kirche zu schildern: wie Attila aus Italien, Heliodor aus dem jüdischen Tempel vertrieben wurde, wie bei der Messe von Bolsena dem zweifelnden Priester sich der Heiland offenbarte und der Engel den



Raffael, Die Vertreibung des Heliodor. Rom, Vatikan, Heliodorzimmer.

Petrus aus dem Gefängnis befreite. Man sieht hier zunächst, wie der Raumkünstler in Raffael noch imposanter seine Schwingen regt. Wie auf dem Philosophenbild dehnt beim Heliodorbild eine weite Halle sich aus, die, von weniger Figuren belebt, desto mehr den Eindruck der Tiefendimension gibt. Und inmitten dieser mächtigen Halle spielt ein Vorgang von stürmischer Bewegung sich ab. Heliodor hat auf Befehl des Königs Seleukos von Syrien den Tempel plündern wollen. Aber das Gebet des Hohenpriesters Onias wird erhört. Ein himmlischer Reiter erscheint und treibt die Tempelplünderer zurück. Überall Bewegung. Rechts die blitzartige Erscheinung des Reiters und der ihn begleitenden Engel — links die Volksgruppe staunend, redend, gestiku-

lierend. Durch den leeren Raum in der Mitte wird das Gefühl der plötzlichen Bewegung, des unaufhaltsamen Vorstürmens suggeriert. War in dem Philosophenbild die Komposition noch regelrecht aufgebaut und feierlich geschlossen, so ist sie hier aufgelöst in ein freies ungebundenes Spiel balancierender Kräfte. Doch noch etwas anderes wird mit Erstaunen bemerkt. Raffael, der Raum- und Linienkünstler, der sonst der Farbe in seinen Bildern eine so nebensächliche Rolle zuwies, verfügt plötzlich auch über alle Reize von Farbe und Licht, die ihm bisher nur in so beschränktem Maß zu Gebote standen. Bei dem Bild der Messe von Bolsena malt er Licht, das durch Kuppelöffnungen ein-



Raffael, Die Befreiung des Petrus. Rom, Vatikan, Heliodorzimmer.

fällt und sich mit Kerzenlicht mischt. Bei der Befreiung des Petrus ist die Gestalt des Engels wie von übernatürlichem Glanz umflossen. Eine Fackel wirft auf Stahlrüstungen ihren hellen Schein. Die Mondsichel am Himmel ist von schwarzem Gewölk umzogen, während am Horizont das matte Rosa der Morgenröte aufgeht. Es ist ihm sogar die Verschmelzung seiner rein zeichnerischen Prinzipien mit dunkel glühender Koloristik und strahlenden Lichteffekten gelungen, und man vermag den Grund für diese bei Raffael überraschende Tatsache abermals anzugeben. Das Jahr 1511 hatte einen der größten Künstler Venedigs, Giorgiones Schüler Sebastiano del Piombo, nach Rom geführt. Die Dorothea der Berliner Galerie mit der flammenden Abendlandschaft war entstanden. Solche Farbenakkorde hatte Raffael noch niemals gehört. Der Anblick der farbenrauschenden Landschaften Sebastianos mußte ihn zu ähnlichen Versuchen anregen. Und wenn ihn Sebastiano später mit seinem Haß verfolgte, geschah es wohl deshalb, weil



Raffael, Sibylle. Detail aus dem Fresko S. Maria della Pace. Rom.

er fand, daß Raffael allzu unbefangen in der Aneignung fremder Gedanken verfuhr.

In den nächsten Jahren ging dann seine Tätigkeit immer mehr in die Breite. Er konnte die Fülle der Aufträge, die ihm zugingen, nur noch bewältigen, indem er seinen Schülern und Gehilfen einen immer größeren Anteil bei der Ausführung der Werke einräumte. Ein neues Prinzip, das für Raffael ebensosehr wie für das ganze Jahrhundert bezeichnend ist, tritt damit in Kraft. Das 15. Jahrhundert war das des Individualismus. All die Meister, die in der Sixtinischen Kapelle tätig waren, arbeiteten unabhängig nebeneinander. Noch Michelangelo malte seine Riesenbilder, ohne die Hand eines Gehilfen zu benutzen. Raffael, wie er sich selbst der Persönlichkeit anderer beugt, wird zugleich der Diktator, unter dessen Oberbefehl ein Heer kleinerer Meister exerziert. An die Stelle individueller Schöpfungen treten Werke, die nur noch allgemeine Leistungen cinquecentistischen Kunstschaffens sind.

Und zwar verarbeitete er seit dem Jahre 1514 wieder andere Vorbilder. Man muß sich vorstellen: das Jahr 1512 bezeichnet ein Markstein der Kunstgeschichte — Michelangelos Deckenbilder der Sixtina waren enthüllt worden. Raffael hatte schon in Florenz in der Grablegung einzelne Gestalten von Michelangelo entlehnt. Die Vollendung der Deckenbilder der Sixtina bewirkte nun, daß er immer mehr in den Bannkreis Buonarrotis kam. Ist es zufällig, daß er für die Familienkapelle des Agostino Chigi in Santa Maria della Pace gerade Sibyllen malte?


Ansicht der Loggien. Rom, Vatikan.

Oder kam er zu dem Thema deshalb, weil die mächtigen Weiber Michelangelos ihn im Traum verfolgten? Jedenfalls hat er in seinen Sibyllen ein Werk geschaffen, das wie eine Übersetzung Michelangelos in den Raffael-Stil anmutet. Nicht nur die starken Bewegungsmotive Michelangelos nahm er in seine Komposition herüber. Michelangelesk ist auch die plastische Durchbildung der Form und der heroische Faltenwurf. Andererseits freilich verhalten sich seine Sibyllen zu denen Michelangelos ganz ebenso, wie einst sein Porträt der Maddalena Doni zu der Mona Lisa Leonardos. Alles was bei Michelangelo terribile, übermenschlich erhaben war, bringt er auf das Niveau einer freundlichen Anmut. Das Titanische ist ins sanft Liebenswürdige übergeleitet, und Raffaels Stärke zeigt sich in der gefälligen Leichtigkeit, mit der er die Gestalten in das Halbrund einschreibt. Doch nicht nur die Sibyllen, auch die Schöpfungsbilder des Meisters reizten ihn. So rollt sich an der Decke der Loggien auch von Raffael eine Schöpfungsgeschichte ab. Ganz ebenso wie bei Michelangelo durchkreist Gott-Vater den Äther. Ganz ebenso wie dort tritt er als Patriarch an Adam



Raffael, Gott-Vater schafft Sonne und Mond. Rom, Vatikan, Loggien.



Raffael, Die Erschaffung der Eva. Rom, Vatikan, Loggien.



Raffael, Sündenfall. Rom, Vatikan, Loggien.



Raffael, Die Auffindung des Moses.
Rom, Vatikan, Loggien.

und Eva heran. Überall, auch in dem Bilde des Sündenfalls, hört man die Sixtinische Decke durchklingen. Nur erschallen keine Donnerworte. Ein freundlicher Plauderer spricht. Was dort grandios war, ist hier von kalligraphischer Eleganz. Außer Michelangelo hat ihm Sodoma manches Motiv gegeben. Beispielsweise für das Schöpfungsbild, wo die Armbewegung der Eva ganz der auf dem Vorhöllenbild Sodomas entspricht. Und am anmutigsten, selbständigsten ist er da, wo es nicht um Großes, sondern um ländlich Idyllisches sich handelt. Namentlich die Szene mit der Begegnung Jakobs und Rahels klingt, wie manches seiner Jugendwerke, an deutsche Romantik, etwa an Führich an.

Doch noch mehr als Michelangelo leitet ihn seit 1514 die Antike. Schon in seiner Jugend hatte er mit umbrischem Schwärmerauge in die schöne Welt des klassischen Altertums geblickt. Etwas von der Feierlichkeit antiker Statuen haben die Philosophen der Schule von Athen. Der niedergestürzte Mann des Heliodorbildes erinnert in der Pose an den sterbenden Gallier. Die späteren Jahre, die er in Rom durchlebte, spielen nun in der Geschichte der Archäologie eine wichtige Rolle. Es war die Zeit, als alle jene berühmten Schöpfungen antiker Plastik dem Boden entstiegen, die bis auf Winckelmann, Lessing und Goethe als höchste Offenbarungen hellenischen Geistes galten: der Apollo, die schlafende Ariadne, ein Antinous, die Laokoongruppe. Und nicht nur solche großartige Schöpfungen antiker Plastik, auch Erzeugnisse der klassischen Malerei waren bekannt geworden. Man hatte die Titus-



Raffael, Das Urteil des Paris. Nach dem Kupferstich des Marc Anton.

thermen ausgegraben und das Ornamentierungsprinzip der spät-römischen Epoche kennen gelernt. Das Museum des Belvedere war gegründet und Raffael nach Bramantes Tod nicht nur Baumeister des St. Peter, auch Konservator der Altertümer geworden. Er hatte sich amtlich mit den neuen Funden zu beschäftigen. Zahllose antike Statuen, der Apoll des Belvedere, die Ariadne, die Sandalenlöserin, eine Vénus accroupie, eine Graziengruppe, ein Silen, auch allerhand Karyatiden und Sarkophagreliefs kommen in den Kupferstichen vor, die nach



Raffael, Triumph der Galatea. Rom, Villa Farnesina.

seinen Zeichnungen von Marc Anton, Marco Dente und anderen gestochen wurden. In manchen dieser Blätter, wie dem Parisurteil, reiht er mehrere solcher schönbewegter Statuen aneinander. Und auch in seinen selbständigen Werken hat er fortan immer mehr der antiken Kunst gehuldigt.

Zunächst handelt es sich um eine Renaissance der klassischen Malerei. Die Wände der Loggien mit ihrem grotesken Schmuck unterrichten darüber, daß gerade damals die Freilegung der Titusthermen, der „Grotten" erfolgte. Es handelte sich darum, mit heiterem Linienspiel die Wände eines Korridors des Vatikanischen Palastes zu umkleiden. Raffael tat es, indem er den ganzen Inhalt seines klassischen

Skizzenbuchs ausschüttete. In diesen heiteren olympischen Szenen, diesen Amoretten und Vögeln, diesen Mädchen, die sich in Laubgirlanden schaukeln oder hinter zierlichen Säulen lauschen, diesen Festons und Vasen, Tritonen und Satyrn, Najaden und Sphinxen ist alles kopiert, was das 16. Jahrhundert von antiken Kunstwerken kannte. „Keine Vase noch Statue," sagt Vasari, „kein Pfeiler und kein Bild, ob ganz oder zerbrochen, gibt es, das er nicht nachgezeichnet und in den Loggien benutzt hätte." Wobei jedoch nicht verkannt werden darf,



Raffael, Die drei Grazien. Rom, Villa Farnesina.

daß er aus allen diesen Entlehnungen doch ein selbständiges Ganzes machte. Der Auftrag kam ja seiner Neigung zu melodischer Formenanmut, zur „optischen Cantilene" ganz besonders entgegen, und indem er über alles die „graziosissima grazia" seines Wesens breitete, hat er ein Werk geschaffen, das, indem es Altes neu aufleben läßt, sich doch gleichzeitig als eine der schönsten dekorativen Leistungen der Renaissancekunst darstellt.

Dann, nachdem er in tändelndem, ornamentalem Spiel der Antike gehuldigt hatte, gewinnt sie auch stilistischen Einfluß. Zur Nachahmung der klassischen Malerei tritt die Nachahmung der klassischen Plastik. In welchem Maße ihn diese plastischen Tendenzen beherrsch-

ten, sieht man daraus, daß er nun alles fallen läßt, um das er früher sich müht. Nicht mehr die Bewältigung von Raum und Farbenproblemen reizt ihn. Nur noch aus Statuen setzt er seine Bilder zusammen. Der Triumph der Galatea, den er für die Villa Farnesina malte, ist ein bezeichnendes Beispiel. Allein das Bewegungsmotiv der Hauptfigur geht auf ein modernes Werk, auf Leonardos Leda zurück. Alles übrige, der Seekentaur, die Nereide, der Triton, der Putto mit dem Delphin, ist antiken Sarkophagreliefs entnommen. Und was weiter



Raffael, Merkur. Rom, Villa Farnesina.

hinzukommt: Raum und Farbe sind ihm so gleichgültig geworden, daß er in einem Seebild nicht einmal das Wasser malt, sondern die Gestalten statuenhaft von trockenem Boden sich abheben läßt. Ein Menschenalter vorher hatte Botticelli in seiner Geburt der Venus ein ähnliches Thema behandelt, und man muß an dieses Bild zurückdenken, um zu verstehen, was Raffael opferte. Die feine traumverlorene Stimmung, die über Botticellis Werk sich breitet, erklärt sich in der Hauptsache aus der großartigen Nirwanapoesie, die den Betrachter umfängt. Auf dem unendlich weiten Ozean scheint Aphrodite daherzukommen. Auf diese Illusion des Unendlichen, wie sie eben nur die raumschaffende Malerei erzielen kann, hat Raffael mit Bewußtsein verzichtet, um seinem

Bild den Charakter eines bemalten Reliefs zu geben. Die Psychebilder der Farnesina liefern dazu die Ergänzung. Wie die Deckenfresken mit dem Göttergericht und der Hochzeitsfeier kolorierten, in der Luft schwebenden Statuen gleichen, heben die Gestalten der Gewölbekappen plastisch wie Bildsäulen von dem Nichts sich ab. Für die zeichnerischen Mängel, die im einzelnen stören, darf Raffael selbst wohl nicht verantwortlich gemacht werden. Daß auf einem gut modellierten Rücken oft ein schlecht gezeichneter Hals sitzt oder die Ausdrucks-



Raffael, Merkur und Psyche. Rom, Villa Farnesina.

losigkeit mancher Köpfe an die Grenzen des Erlaubten streift, hat man auf die Rechnung der Schüler zu setzen, in deren Händen die Ausführung lag, und das, worin Raffaels Geist auch hier schön sich äußert, ist die spielende Leichtigkeit, mit der er seine Marmorwesen in die sie umrahmenden Dreiecke hineinsetzt. In der Art, wie etwa der herabschwebende Merkur oder die mit der Büchse aufschwebende Psyche in die Gewölbezwickel hineinkomponiert ist, zeigt sich wieder ein Meister, dem solche kompositionelle Feinheiten mühelos aus den Fingern fließen.

Die weitere Frage ist, wie sich die Sache gestaltete, als Raffael anfing, diesen plastischen Stil auch auf christliche Themen zu proji-

zieren. Mußte sich da nicht notwendig eine Dissonanz ergeben zwischen den Stoffen, die er schilderte, und der Art, in der er es tat? Die späteren Bilder, die er in den vatikanischen Gemächern malte, lassen darüber keinen Zweifel. Eine Feuersbrunst, die durch das Kreuzeszeichen, das ein Papst machte, gelöscht wurde, galt es in dem Hauptbild der dritten Stanze zu schildern. Also ein mittelalterliches Thema. Man würde eine dumpf mittelalterliche Stimmung erwarten, würde glauben, der einstige Schüler Sebastianos müßte die Gelegen-



Raffael, Der Burgbrand. Rom, Vatikan, Stanza dell' incendio.

heit benutzt haben, wieder in Lichteffekten zu schwelgen, Feuerschein und lodernde Flammen zu malen. Doch solche Dinge reizten ihn nun nicht mehr. Die plastische Idiosynkrasie, die ihn damals beherrschte, führte ihn dazu, aus dem Brand des Borgo den Brand von Troja zu machen. Und selbst diese Bezeichnung knüpft nur an die Gruppe an, die als Äneas und Anchises gedeutet wird. In Wahrheit ist das Ganze eine Sammlung von Akten. Man sieht einen nackten Mann, der sich an der Mauer herabläßt, einen anderen, der ein Kind auffängt, sieht die windumbrausten Gestalten der Wasserträgerinnen. Und wie die sachliche Motivierung fehlt der äußere Zusammenhang der Figuren. Das ganze Thema dient ihm dazu, Formenmathematik zu treiben, ein paar

schön bewegte plastisch durchgearbeitete Körper, in dem Sinn wie das im 19. Jahrhundert Leighton tat, aneinanderzureihen.

Doch ein Künstler wie Raffael konnte auf diesem Wege nicht stehen bleiben. Seine Stärke lag ja gerade in der Fähigkeit, selbst das



Raffael, Die Berufung des Petrus. London, Kensington-Museum.



Raffael, Die Predigt des Paulus in Athen. London, Kensingtou-Museum.

Heterogenste zu einer neuen Stileinheit zusammenzuschmelzen. So ist ihm denn schließlich auch die Verschmelzung von Christlichem und Antikem geglückt. In den Teppichkartons, die er zum Schmuck der unteren Wandflächen der Sixtina zeichnete, hat sein antikes Empfinden sich zu ruhiger Klassizität geklärt. Und dieser klassische Geist ist mächtig genug, auch das Christliche mit seinem Lebensblut zu

durchdringen. Man hat die Teppiche Raffaels ja die Parthenonskulpturen der christlichen Kunst genannt. Und in dieser Bezeichnung liegt Wahres. Wer, wie Ruskin, der Herold der Präraffaeliten, die Teppiche auf ihren seelischen Inhalt prüft, empfindet das Äußere des hellenischen Linienschwunges. Denn schließlich liegt die weltgeschichtliche Bedeutung des Christentums eben darin, daß es die Psyche erweckte. Doch wer eine Kunstperiode nicht mit dem Maßstabe einer anderen mißt, fühlt, daß die Aufgabe, die das Jahrhundert gestellt hatte, von Raffael am vollendetsten gelöst ward. Nietzsche hat bekanntlich von der Zeit Leos X. gesagt, daß sie die Überwindung des Christentums bedeutete.



Raffael, Der Fischzug des Petrus. London, Kensington-Museum.

Und Raffaels Teppiche zeigen tatsächlich noch weit mehr als das Abendmahl Leonardos das Ungeheure, was sich damals vollzog. Denn christlich ist in diesen Werken nur noch die Etikette. Die Form, die Empfindung — alles ist antik. Das Christliche ist durchdrungen und erfüllt von der Seele des Hellenentums. Man steht vor der seltsamen Tatsache, daß die christliche Kunst da, wo sie klassisch ist, als ein ganz heidnisches Erzeugnis sich darstellt. Man bewundert die Werke nicht nur als Schöpfungen einer von der Herrlichkeit der antiken Welt ganz durchsättigten Phantasie, auch dem feierlichen Wohlklang, dem wundervollen Rhythmus der Anordnung kann sich niemand entziehen. Sogar in manchen Landschaften, wie der des wunderbaren Fischzugs, ist eine heroische Größe, die schon wie eine Vorahnung Poussins wirkt.

Daß er auch jetzt noch über einen Fonds von Naturalismus verfügte, der ihm gestattete, Bildnisse zu schaffen, die neben Tizians

Werken zu den größten Erzeugnissen cinquecentistischer Porträtkunst zählen, ist ein weiteres Zeugnis seiner erstaunlichen Vielseitigkeit. Man hat geglaubt, er sei, von großzügigen Aufträgen in Anspruch genommen, ganz zum leichtschaffenden Dekorateur geworden. Hier sieht man nun,



Raffael, Jünglingsporträt. Paris, Louvre.



Raffael, Die sogen. Fornarina. Rom, Galerie Barberini.



Raffael, Johanna von Aragonien. Paris, Louvre.



Raffael, Donna Velata. Florenz, Pal. Pitti.

daß er den Verkehr mit der Natur auch jetzt noch pflegte, ja, daß gerade dieses Ringen mit der Natur ihn frisch und stark hielt. Auch in diesen Bildnissen klang zunächst der florentinische Raffael aus. Einige Porträts junger Männer und die Fornarina der Barberinigalerie haben noch den freundlichen, leicht akzentlosen Stil, wie ihn die Florentiner

Bildnisse hatten. Doch dann hat er sich auch als Porträtmaler vom Freundlichen zum Mächtigen, vom Liebenswürdigen zu heroischer Wucht erhoben. Die Donna Velata verhält sich zur Maddalena Doni wie die Sixtinische Madonna zur schönen Gärtnerin. Etwas unbe-



Raffael (?), Handzeichnnng.
London, Britisches Mnseum.



Raffael, Tommaso Inghirami.
Florenz, Pal. Pitti.



Raffael, Julins II. Florenz,
Pal. Pitti.



Raffael, Porträt eines Kardinals.
Madrid, Prado.

schreiblich Ernstes, königlich Unnahbares strömt von diesem mächtigen Weibe aus. Und mag das Porträt der Johanna von Aragonien ein wenig Modebild sein, so ist es in der Art, wie es aus lauter mächtigen Kreislinien sich zusammensetzt, doch ebenfalls ein Schulbeispiel für das, was das Cinquecento im Porträt erstrebte. Ja sogar kraftvoll

männliche Charaktere hat der scheinbar so feminine Raffael nun in wunderbarer Weise zu interpretieren gewußt. Die Bilder gehören zu jenen seltenen Werken, in denen der ganze Geist eines Zeitalters sich verdichtet hat. Man sehe den Kardinal Alidosi. Ist er, das Gegenteil eines Muckers, nicht ein wundervoller Typus jener stolzen Epoche, als auch der Geistliche ganz zum Weltmann geworden war? Man sehe den Castiglione. Ist er nicht der Typus des geistvollen Diplomaten, aber ohne Verschlagenheit, ein aufrechter stolzer Mann? Oder der



Raffael, Leo X. mit seinen Nepoten. Florenz, Pal. Pitti.

Bibliothekar Inghirami. Ist es nicht erstaunlich, mit welcher Naturtreue Raffael, der scheinbare Idealist, hier zwei schielende Augen malte, so zwar, daß sie nicht häßlich wirken, sondern in ungesuchter Weise den Ausdruck des Meditierens steigern? Ein Bildnis von solcher naturalistischer Wahrheit hätte von den vielen, die später Klischees nach Raffaels Historienbildern anfertigten, keiner zu malen gewußt. Man erhält durch Werke dieser Art die Erklärung dafür, weshalb der scheinbar so akademische Meister doch so turmhoch über allen späteren Akademikern steht. Und seine grandiosesten Leistungen sind wohl die Bildnisse seiner beiden Herren. Das Porträt Julius' II. in London erzählt von dieser aufbrausenden Condottierennatur mehr, als Ge-



Raffael, Madonna aus dem Hause Alba.
St. Petersburg.

schichtswerke es könnten. Man sieht den Papst vor sich, der von Michelangelo wollte, daß er ihn in seiner Statue für Bologna mit dem Schwert in der Hand darstelle. Und mit derselben Meisterschaft wie das Landsknechthafte Julius' II. hat er in dem Bildnis Leos X. das Epikureertum dieses weichlichen Mediceers wiedergegeben, der beim Antritt seiner Regentschaft die Worte sprach: „Laßt uns das Papsttum genießen, da es uns Gott verliehen hat." Neben Tizians Paul III. und dem Innozenz des Velazquez sind diese Raffaelschen Werke als die gewaltigsten aller Papstbildnisse zu feiern.

Auch als Madonnenmaler erhebt er sich von der freundlichen Anmut seiner Florentiner Jahre nun zu grandioser Schönheit. Die Bilder unterscheiden sich von den florentinischen ebenso, wie die Teppichkartons von der Grablegung. Haben Michelangelos Sibyllen diesen Raffaelschen Marien etwas von ihrer herben Größe gegeben? Oder erklärt sich die Wandlung ohne dieses Medium in ganz natürlicher Weise daraus, daß ihm jetzt Römerinnen als Modelle dienten, jene Weiber mit der mächtigen Büste und den breiten gelassenen Bewegungen, wie man sie noch heute in Trastevere sieht? Jedenfalls herrscht in seinen Bildern statt des Lieblichen nun ein feierlicher Ernst. Ein mehr heroisches Frauengeschlecht, majestätisch gebaut, kühn in den Bewe-



Raffael, Madonna della Sedia. Florenz,
Pal. Pitti.



Raffael, Madonna mit dem Diadem.
Paris, Louvre.

gungen, tritt an die Stelle der freundlich milden Wesen von früher. Auch in der Landschaft zeigt sich jetzt die majestätische Größe der Umgebung Roms. Nicht mehr die sanften Hügel des Arnotals, sondern die ernsten Formen der Campagna, von antiken Ruinen und Aquädukten belebt, bilden den Hintergrund. Die Anordnung, früher mühsam konstruiert, wahrt innerhalb kunstvoller Verschlingungen machtvolles Leben. Ein Bild wie die Madonna della Sedia gehört zu jenen seltsamen Schöpfungen, die wie Inspirationen eines glücklichen Augenblicks wirken. Nur etwas kann man auch in diesen Werken vermissen. Sie sind Erzeugnisse ganz des nämlichen Geistes, der in den Teppichkartons so hellenisch rein sich ausspricht. Das weltlich Repräsentierende des Papsttums, etwas von der Majestät des antiken Rom ist darüber gebreitet, nichts von dem ist zu spüren, was einst Bellinis und Botticellis Madonnen durchzitterte. Die christliche Note fehlt. Und auch diese Note sollte in Raffaels Bildern noch einmal von neuem erklingen. Auch das Christen-



Raffael, Maria mit dem Fisch. Madrid, Prado.

tum sollte seine erwärmenden Strahlen noch auf seine letzten Werke werfen. Im Jahre 1517 schlug Luther in Wittenberg seine Thesen an, und ein Echo dieser Hammerschläge zitterte über den Boden Italiens. Man erinnerte sich hier gleichfalls der Religion. Ein leichter Blitz der Gegenreformation fiel in die Klarheit der Renaissance herein. Fra Bartolommeos Grablegung in der Pittigalerie, Tizians



Raffael, Kreuztragung. Madrid, Prado.

Assunta und Sodomas Verzückungsbilder sind einem ähnlichen Gefühlsleben entflossen, wie es ein Menschenalter vorher zu Savonarolas Tagen durch die Welt ging. Raffael stammte aus jener Zeit. Er stammte obendrein aus Umbrien, dem Land des Franz von Assisi. So kommt seine umbrische Schwärmerseele am Schlusse seines Lebens noch einmal zum Durchbruch. Daß er damals die Kreuztragung gemalt hat, ist bezeichnend, denn in den Rahmen der Renaissance paßt dieses Bild nicht hinein. Sie liebte ihre Götter nur heiter und majestätisch, nicht



Raffael, Vision des Ezechiel.
Florenz, Pal. Pitti.

leidend und gebrochen zu sehen. Und noch bezeichnender ist, daß er nun eine Gruppe von Bildern mit visionären Verzückungen malt, wie sie in den Tagen Filippino Lippis und später in der Epoche Guido Renis so beliebt waren. In diesen Visionsbildern, die den Schlußakkord seines Lebens bilden, ist der große Stil, bisher so kalt und plastisch, erwärmt und beseelt vom Hauche des Christentums, von jener mystischen Schwärmerei, die einst in Peruginos Werkstatt den Knaben durchzitterte. Und da sie weniger an das Auge als an das Dunkel der Empfindung sich wenden, tritt auch das Element, das ja der eigentliche Stimmungsträger ist, wieder mehr als früher hervor, — die Farbe.

Das erste dieser Visionsbilder ist die heilige Cäcilie, die langsam ihre Orgel sinken läßt und verzückt emporblickt, als die Töne des himmlischen Konzerts an ihr Ohr dringen. Wohl stammt hier der Paulus aus Leonardos Anbetung, und Magdalena entspricht den Typen, die in Sebastianos Chrysostomusbild vorkommen. Aber der schwärmerische Augenaufschlag



Raffael, Die hl. Cäcilie. Bologna.

Cäciliens ist neu. Perugino lebt auf, und Guido Reni kündigt sich an. Für die Madonna di Foligno — wie vor Johannes dem Täufer und Franz von Assisi, Hieronymus und dem Stifter Sigismondo Conti Maria erscheint — war Leonardos Auferstehungsbild maßgebend. Aber der ekstatische Kopf des Franziskus und die brennenden Augen des Täufers zeigen gleichfalls, daß der Hellene wieder christlicher Maler geworden. Gleichzeitig weist er der Farbe eine weit wichtigere Rolle als früher zu. Die Gestalt der auf Wolken thronenden Maria ist, ganz wie auf den Bildern der Gegenreformation,



Kopf der Cäcilie.



Raffael, Madonna di Foligno. Rom, Vatikanische Galerie.

von einer strahlenden Lichtgloriole umflossen. Unten aber dehnt ein wunderbares Stück Landschaft sich aus. Ein Gewitter zieht ab. Über der Stadt steht ein Regenbogen. Wie in goldenen Duft sind die Paläste gebadet. Zu leidenschaftlicher Gewalt hat sich dann diese Lichtmalerei in der Vision des Ezechiel erhoben. Gemeint ist die Stelle im ersten Kapitel des Ezechiel: „Siehe es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke voll Feuers, das allenthalben umherglänzte; und mitten in dem Feuer war es lichthell, und aus dem Feuer gingen Blitze.“ Von den vier Evangelistensymbolen getragen, kommt Gott wie Wetterleuchten im Sturm daher. Seine Locken flattern. Flammendes Gewölk umfließt ihn. Er trägt zwar, wie schon Vasari schreibt,

die Züge des Jupiter, doch das visionäre Thema mit den Wolken und dem leuchtenden Himmelsglanz entspricht ganz der Stimmung des Barock. Auch in der Transfiguration ist das Hellenische noch nicht ganz vergessen. Die Mutter unten, die ihren Knaben den Aposteln zeigt, ist eine der feinsten Inspirationen seines antik plastischen Stils. Doch oben glaubt man Heimatslaute aus dem Lande des Franz von Assisi erklingen zu hören. Denn ist auch der Christuskopf aus Leonardos Auferstehung kopiert, so hat die ganze Gruppe



Mantegna, Transfiguration. Venedig, Museo Correr.

doch eine archaische Feierlichkeit, die an Perugino gemahnt. Eine rötliche Abendlandschaft vermittelt koloristisch den Übergang zu dem überirdischen Glanz, in den der Äther getaucht ist. Und in der Sixtinischen Madonna, obwohl auch sie von Leonardos Auferstehungsbild angeregt wurde, klingt das Streben seines Lebens harmonisch in einem großen Akkorde aus. Alles ist hier vereinigt, was in den verschiedenen Epochen seiner Tätigkeit seine Stärke ausmachte. Raffael hatte in seiner florentinischen Zeit zusammen mit Fra Bartolommeo sich eifrig um den regelrechten Aufbau seiner Bilder bemüht. Hier ist nun auch eine solche Linienkomposition von vollendetster Harmonie,

die aber trotz des mathematischen Schemas nichts von kalter Berechnung hat. „Schönheit ist Mathematik“ pflegte Ingres zu sagen. Und tatsächlich ist man imstande, das streng nach den Regeln des Goldenen Schnitts aufgebaute Bild geometrisch nachzukonstruieren. Doch diese scheinbar so berechnete Linienkonstruktion wirkt zugleich so natür-



Raffael, Transfiguration. Rom, Vatikanische Galerie.

lich und ungezwungen, als sei sie gar nicht das Ergebnis mathematischen Nachdenkens, sondern die Improvisation einer schönen Sekunde gewesen. Raffael war dann in Rom, unter dem Einfluß Bramantes, ein großer Raumkünstler geworden, hatte den wundervoll feierlichen Raum der Schule von Athen geschaffen. Dieser Bestrebungen hat er sich bei der Sixtinischen Madonna gleichfalls erinnert. Es ist hier ein Raum-

gefühl, das den Eindruck erweckt, als schwebe Maria aus dem Unendlichen herbei. Weiter war er in der Zeit, als er den Burgbrand und die Teppichkartons schuf, der gelehrige Schüler der Griechen gewesen. Der ganze Formenadel klassischer Statuen war in seine Gestalten übergeströmt. Auch hier ist der ganze Adel der Antike. Einer Bildsäule von statuarischer Majestät gleicht Maria. Nicht an die Maid von



Raffael, Sixtinische Madonna. Dresden.

Bethlehem, sondern an die Aphrodite von Melos denkt man: Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin — bleibe gnädig. Die letzten Jahre hatten ihn ferner zu einer Wiederaufnahme jener koloristischen Tendenzen geführt, die er einst unter dem Einfluß des Sebastiano del Piombo verfolgte. So ist auch in der Sixtinischen Madonna eine tief innerliche Glut der Farbe, ein zartes Dämmerlicht, aus dem die Gestalten herausstrahlen. Maria, statuarisch schön, ist nicht, wie Galatea vor einen

nichtssagenden, nur mit Farbe überstrichenen Grund gestellt, sondern sie ist von lichten flimmernden Wolken umflossen, in deren Engelgewühl es zu leben und zu atmen und von Geheimnissen zu raunen scheint. Farbe, Linienschönheit, Raumgefühl und hellenischer Formenadel verbinden sich. Und noch ein letztes kommt hinzu, ohne das alles andere tot bliebe. Das Bild hat psychische Qualitäten, die weit über Raffaels gewöhnliches Niveau hinausgehen. Auch hier, wie bei der Verklärung, war ja eine Vision zu malen. Nur für einen Augenblick ist der Vorhang zurückgeschlagen, der den beiden unten knieenden Menschen die Erscheinung der himmlischen Gruppe zeigt. Und kann man den geheimnisvoll bannenden Blick dieser vier auf den Betrachter gerichteten Augen jemals vergessen? Diese mädchenhaft schlanke, von Himmelsluft umhauchte, in goldenem Ätherlicht herschwebende Heilandsmutter; dieser Jesusknabe, der so tiefernst mit großen Augen ins Unendliche starrt — sie wirken gar nicht, als hätte Raffael, sie wirken, als hätte Murillo sie gemalt. Mit der formalen hat sich wieder die seelische Schönheit geeint.

Und überschaut man noch einmal alles, was Raffael in der kurzen ihm gewährten Zeitspanne schuf, so fühlt man eben doch, was für Ewigkeitswerte seine Kunst umschließt und was der Welt fehlen würde, wenn seine strahlende Erscheinung in dem Bilde der Renaissancekunst fehlte. Gewöhnlich setzt ja das Schicksal den rechten Mann auf den rechten Platz. Über vieles, was äußerlich scheint, muß man sich trösten in dem Gedanken, daß es überhaupt nicht entstanden wäre, wenn neben dem fragmentarischen Leonardo und dem ringenden Michelangelo nicht der leichtschaffende Urbinate gestanden hätte. Man vermißt an vielen seiner Werke den Reiz der Farbe. Doch neben der Welt des farbigen Stimmungsreizes, die uns heute umfängt, gibt es ein anderes, großes, nicht minder herrliches Reich, wo die heilige Schönheit der Linie und als ihr feinster Apostel Raffael herrscht. Man vermißt weiter in ihm die persönliche Note, jene individuelle Eigenart, die an anderen fesselt. Doch gerade weil er sie nicht hat, weil er so fast wesenlos hinter seinen Bildern schwebt, haben seine Werke etwas von dem, was den Erzeugnissen der namenlosen kultischen Kunst von einst ihre unsagbaren Wirkungen gab: als hätte gar kein einzelner sie geschaffen, sondern der ganze Geist eines schönen Zeitalters darin Form gewonnen.

Das Ende der Renaissance.



Girolamo dai Libri, Maria mit Heiligen. Verona, S. Giorgio Maggiore.

Über die Späteren können wenige Worte genügen, denn das Cinquecento war, trotz der Pracht seiner Gesamterscheinung, an eigenartigen Persönlichkeiten keineswegs reich.

Zunächst ist festzustellen, daß einige Lokalschulen bis tief in die Hochrenaissance hinein etwas Primitives behielten. Man ist beispielsweise erstaunt, zu lesen, daß der Veroneser Maler *Girolamo dai Libri* erst 1556 starb. Denn von dem Schwunge des Cinquecento hat er nichts. In gotischer Geradlinigkeit stehen die Gestalten da. Kassettierte Decken und reiche Ornamente geben seinen Madonnenbildern jenen bunten Reichtum, wie ihn das heitere Quattrocento liebte. Auch die Landschaft wird ganz detailreich behandelt. Unter einem Orangen- oder Myrtenbaum baut sich der Thron Marias auf. Noch in der Hochrenaissance entstehen Bilder, die an Mantegnas Madonna della Vittoria anklingen. Bei den Umbrern, wie *Marco Palmezzano,* kann man ebenfalls mehr von einer barockgewordenen Gotik als von Klassik reden. Und in ganz eigenartiger Weise fallen die Ferraresen aus dem

Rahmen des Cinquecento heraus. *Lodovico Mazzolini* hat sich um Noblesse nicht im geringsten gekümmert. Sein Bild mit dem bethlehemitischen Kindermord ist ein wirres Durcheinander von Henkern, Kindern und ringenden Frauen. Aus einem Wolkengeflute taucht Gott-Vater auf und zeitlich getrennte Momente — Herodes, der den Befehl gibt, die Mordszene und die Flucht nach Ägypten — sind in ganz archaischer Weise auf der Tafel vereinigt. *Garofalo* malte mit Vorliebe Kabinettstücke, namentlich Bacchanale, die in ihrer kleinlich



Mazzolini, Bethlehemitischer Kindermord. Rom, Gal. Doria.

glasigen Malerei wie Werke eines Niederländers vom Schlage Hendrik van Balens anmuten. *Dosso Dossi* endlich, der Freund Ariosts, ist für diejenigen, die in der Kunstgeschichte nach Delikatessen suchen, eine besonders interessante Erscheinung. Was in seinen Bildern bestrickt, ist zunächst eine glühende, gleichsam von innen heraus leuchtende Farbe. Besonders Grün, Rosa und Weiß fügen sich zu starken, feinschmeckerisch wohlklingenden Harmonien zusammen. Sehr fein setzt in seinem Bilde der Pittigalerie der Kopf Johannes' des Täufers von dem Tiefgrün der Landschaft sich ab. Wunderbar hat er in seinem


Garofalo, Bacchanal. Dresden.

Sebastian der Brera den bleichen, nackten Jünglingskörper gemalt, der, von leuchtendem grünen Mantel umwallt, vor dem Baume steht, aus dessen tiefem Grün goldige Orangen aufleuchten. Schön ist die hellgrüne Landschaft, die auf seinem Wiener Hieronymusbilde die Gestalt des Büßers umfließt. Die Anbetung der Könige verlegt er in einen stimmungsvollen, von Abendsonnenglanz durchrieselten Erdwinkel und malt fein das zarte Licht, das vom Körper des Kindes ausstrahlt. Auch auf dem Bilde, das die Confederazione della neve vor der Madonna kniend darstellt, blickt man auf eine entzückende Landschaft hinaus, wo hellrote Wolken sich zusammenballen und grelle weiße Lichter durch den Äther huschen. In dem David der Borghesegalerie reizte es ihn, das gleißende Licht zu malen, das auf dem Stahlpanzer des Helden spielt. Sogar seinen Bildnissen gibt dieser Kolorismus, verbunden mit einem


Dosso Dossi, Muse und Dichter. London, Nationalgalerie.


Dosso Dossi, Hieronymus. Wien.

kleinstädtisch höfischen Element, ihre eigenartige Note. Er kleidet die Leute in meergrün leuchtende Gewänder, malt einen Hofpoeten, wie ihn die Muse inspiriert, einen Hofnarren, wie er mit einem Widder im Arm blöde den Betrachter angrinst. Seltsam sind weiter seine Bambocciaden, in denen er in der Freude an Weinlaub, Tonkrügen und brauner Menschenhaut Satyrn, Bauern und halbnackte Weiber fast in der Art des Jordaens zu malerischen Gruppen zusammenfügte. Und diese rein malerischen Gesichtspunkte, von denen er immer ausging, brachten in viele seiner Bilder auch eine merkwürdige Romantik hinein. Wenn er beispiels-



Dosso Dossi, Bambocciade. Florenz, Pal. Pitti.



Dosso Dossi, Sebastian. Mailand, Brera.



Dosso Dossi, Dido. Rom, Galerie Doria.


Dosso Dossi, Die hl. Familie. Rom, Kapitol.

weise Dido malt mit schillerndem Helm, glitzerndem Diadem und orientalischer Gewandung, wird man an die phantastische Orientromantik Rembrandts erinnert. Oder seine Circebilder in der Borghesegalerie und der Sammlung Benson muten wie Vorahnungen Théodore Chassériaus an. Man blickt beide Male in eine wunderbare Landschaft, wo aus dem Grün eines Baumes das Glühauge einer Eule aufleuchtet. Vorn sitzt, von Hunden, Hirschen und Löwen umgeben, Circe, das eine Mal nackt, blumenbekränzt eine Zaubertafel haltend, das andere Mal als Orientalin mit Turban und schillerndem Gewand. Das Klassische ist in das Dämmerlicht einer ganz modernen Romantik getaucht. Jedenfalls ist er ein Meister, der keinem anderen von damals ähnelt, eine inkommensurable Größe, die sich sehr apart aus dem Kunstschaffen jener Jahre absetzt.

In Florenz verquickte sich die leonardeske Tradition mit den Anregungen, die von Michelangelo ausgingen. *Pontormo* war anfangs ein sehr delikater Meister. Frühe Werke von ihm, wie die Verkündigung von 1516, klingen sowohl in dem Silberton der Farbe wie in der Zartheit der Auffassung an Andrea del Sarto an. Man möchte von tändelndem Rokoko reden,


Dosso Dossi, Circe. Rom, Galerie Borghese.

wenn man in der Londoner Nationalgalerie das Bild „Joseph in Ägypten“ betrachtet, auf dem ganz Ägypten ein Museum griechischer Statuen zu sein scheint. Später — in dem Martyrium der 40 Heiligen der Pittigalerie — versuchte er unter dem Einfluß Michelangelos ins Große zu gehen. Und auch seine Bildnisse — das Frankfurter Porträt der schönen Dame mit dem Schoßhund und das des Giuliano de' Medici in Lucca — sind Werke eines Meisters, der dem zarten Verträumten das großzügig Strenge gegenüberstellt. Sein Schüler *Bronzino* ist dann der eigentliche Klassiker dieses Stils.



Dosso Dossi, Circe. London, Sammlung Benson.

Frühe Werke von ihm, wie die Anbetung der Hirten, wirken fein und duftig. Später wird er ernst und zeichnerisch streng. Seine Hebe der Corsinigalerie ist wie eine Medaille herausziseliert. Bei seiner Venus in London, die scharf von vorn gesehen auf dem rechten Bein lagert und den Kopf scharf nach rechts biegt, mag das Bewegungsmotiv manieriert sein. Doch sowohl hier wie bei der Beklagung Christi in der Florentiner Akademie und dem großen Vorhöllenbild der Uffizien imponiert die Herbheit der Auffassung, die eherne Strenge der Zeichnung. Bei seinen frühen Bildnissen ist ebenfalls noch der Zusammenhang mit jener ästhetischen Porträtmalerei bemerkbar, die im ersten Viertel des Cinquecento ihren florentinischen Hauptvertreter in Franciabigio hatte. So, wenn er in dem Berliner Bild den blassen Ugolino Martelli zwischen Büchern und Statuen träumen läßt oder wenn er in einem andern Werk einen jungen Bildhauer darstellt, wie er in seinen feinen Händen die Statuette einer Nike hält. Doch an die Stelle dieses



Dosso Dossi, Die Gerechtigkeit. Dresden.



Dosso Dossi, Der Friede. Dresden.



Dosso Dossi, Johannes der Täufer.
Florenz, Pal. Pitti.



Dosso Dossi, Judith.
Modena.

Ästhetizismus, der noch aus der Leonardo-Schule stammte, tritt in seinen späteren Werken strengstes Zeremoniell. Eine Spanierin, Eleonore von Toledo, war die Gemahlin des Großherzogs Cosimo von Toskana geworden. Bronzino malte sie oft, das Haar mit Perlen geschmückt, in vornehm blasierter Gleichgültigkeit vor sich hinblickend. Und alle seine späteren Werke muten an wie ein Stück Spanien auf italienischem Boden. Alles ist reglementmäßig: spanischer Hofstil. Die italienischen Klassiker hatten Wert auf schöne Posen gelegt. Der Kopf ist auf die Seite geneigt und in Dreiviertelansicht gegeben, so wie er am vorteilhaftesten sich darbietet. Bei Bronzino sitzt er steif auf dem Hals. Durch die Frontalansicht wird man fast an den hieratischen Stil mittelalterlicher Mosaiken gemahnt. Streng und verschlossen



Jacopo da Pontormo, Damenporträt. Frankfurt a. M.



Jacopo da Pontormo, Joseph in Ägypten. London, Nationalgalerie.

in schwarzer Ritterrüstung stehen die Herren da, die Hand auf einen Helm oder einen Kanonenlauf gestützt. Streng und verschlossen sind auch die Damen. Sie blicken starr geradeaus, machen nicht den geringsten Versuch, durch Anmut der Pose oder durch Freundlichkeit der

Miene den Beifall des Betrachters zu finden. Alle Einzelheiten der Toilette, vorher dem Gesamtton untergeordnet, sind in peinlicher Genauigkeit mit spitzestem Pinsel verzeichnet. Die spanische Mode scheint damals unter dem Einfluß der Eleonore von Toledo ebenso tonangebend geworden zu sein, wie 1860 unter dem Einfluß der Eugenie



Aguolo Bronzino, Christus in der Vorhölle. Florenz, Uffizien.

Montijo. Wie ein spanischer Matador sieht der ferraresische Hofpoet aus, den Dosso Dossi in dem Bild der Londoner Nationalgalerie malte. Und wenn man nach Parallelen für die Porträts des Bronzino sucht, kann man nur auf die verweisen, die gleichzeitig in Spanien Coello malte.

Was Paris für das Frankreich von heute ist, wurde für das Italien des Cinquecento mehr und mehr Rom. Die Kunst machte den


Bronzino, Ugolino Martelli. Berlin.


Bronzino, Lucretia dei Pucci.
Florenz, Uffizien.

Weg, den auch das politische Leben ging. Im 15. Jahrhundert bestand


Bronzino, Lucretia. Rom,
Gal. Borghese.


Bronzino, Venus u. Cupido. London, Nationalgalerie.


Bronzino, Hebe. Rom, Gal. Corsini.

in Italien eine Fülle von Einzelstaaten unabhängig nebeneinander. Jeder griff in die Geschichte ein. Der kleinste Condottiere fühlte sich innerhalb seines Fürstentums als König. Im 16. Jahrhundert hört das auf. Es gibt keine kleinen Fürstentümer, keine Condottieri mehr, son-



Bronzino, Maria de' Medici, Tochter Cosimos I. Florenz, Uffizien.



Bronzino, Eleonore von Toledo. Berlin.



Bronzino, Venus und Cupido. Florenz, Uffizien.

dern in ganz Italien besteht nur eine große Macht, der Kirchenstaat. Im Norden hat sich ein Weltreich gebildet, in dem die Sonne nicht untergeht. Diesem Geiste der Zentralisation folgt auch die Kunst. Hatte vorher jede Landschaft Italiens ihren Künstler gehabt, so ist jetzt Rom, die Hauptstadt des Landes, auch das künstlerische Zentrum. Nur wenige Maler sind da geboren. Sie entstammen den entlegensten Gegenden, den verschiedensten Gauen der Halbinsel. Aber sie sind in

Rom zusammengeströmt, weil sie glauben, nur auf dem Boden der ewigen Stadt schaffen zu können. Und durch alles, was sie sagen, geht *ein* Stil. Die Eigentümlichkeiten der Lokalschulen, wie sie sich in den Wandbildern der Sixtina so deutlich ausprägten, ja sogar die individuellen Eigenschaften der Meister treten mehr und mehr zurück.



Baldassare Peruzzi, Anbetung der Könige. London, Nationalgalerie.

Wie es politisch nur zwei große Persönlichkeiten, den Papst und den Kaiser, gibt, sind künstlerisch nur ein paar Könige da, deren Gefolge die anderen bilden. Raffael hatte einen Kanon, gewissermaßen ein Normalmaß der Schönheit festgelegt. Er war also anfangs derjenige, um den sich die meisten scharten. Doch er starb 1520. Michelangelo hat ihn um volle 44 Jahre überlebt. So wurde Buonarroti später der



Baldassare Peruzzi, Penelope.
Venedig, Seminar.

große Magnet, der alle anzog. Als Mensch unnahbar, übte er durch seine dämonischen Werke doch einen Einfluß aus, wie ihn gleich überwältigend die Kunstgeschichte nicht zum zweiten Male verzeichnet.

Ganz im Banne Raffaels ist bis zum Schlusse seines Lebens *Perino del Vaga* geblieben. Die mythologischen Fresken, die er für den Palazzo Doria in Genua malte, sind Varianten dessen, was er unter Raffaels Oberleitung in der Farnesina und den Loggien gegeben hatte. Als feine Paradigmen noblen venezianischen Kunstschaffens können auch die Werke des *Baldassare Peruzzi* gelten, der, wie Sodoma, seine Tätigkeit zwischen Rom und Siena teilte. Anfangs spielte er in vielfigurigen Bildern mit dem Formenschatz der Antike. Ist etwa die Anbetung der Könige dargestellt, so sieht man riesige Tempelruinen in die Höhe starren, die Rosse des Monte Cavallo sich bäumen und halbnackte Menschen in schönen Bewegungen sich um Maria drängen. In seinem Arionbild der Farnesina malte er fein den Mondschein, der in zitternden Strahlen auf dem Wasser spielt. Und in seinen späteren



Baldassare Peruzzi, Die Sibylle verkündet dem Augustus die Geburt Christi. Siena, S. Maria in Fonteginsta.

Werken, der Venus der Borghesegalerie, der Sibylle in Siena oder der Penelope in Venedig, wußte er den hoheitvollen Rhythmus der Form, die Noblesse der breiten Geste sehr schön zu geben. Namentlich in der Penelope kam er griechischen Gewandfiguren so nahe, wie es sonst nur Raffael etwa in der Lucretiazeichnung gelang.

Den Weg von Raffael zu Michelangelo machte *Daniele da Volterra*.



Daniele da Volterra, Kreuzabnahme. Lucca.

In der Kreuzabnahme, die er für die Kirche Santa Trinità dei Monti malte, erscheint er als treuer Anhänger des Raffael-Stils. Das Bild in Lucca, worin er das gleiche Thema behandelte, zeigt dagegen wilde Bewegung. Mäntel bauschen sich, Arme werden emporgehoben, Körper sinken zusammen. Und sein Louvrebild des David, der den Goliath köpft, leitet aus der edlen Einfachheit der Renaissance ganz in die Bahnen des Barock hinüber. *Giulio Romano*, schon 1546 gestorben,



Giulio Romano, Sala dei Cavalli, Mantua, Palazzo dei Tè.

Giulio Romano, Gott-Vater scheidet das Licht von der Finsternis. Rom, Vatikan, Loggien.

machte die gleiche Entwicklung mit geradezu verblüffender Schnelligkeit durch. Gerade er war mit Raffael eng verbunden gewesen. Das meiste, was in der Stanza dell' Incendio, in der Farnesina und im Konstantinsaal unter Raffaels Namen geht, auch viele Tafelbilder aus Raffaels später Zeit, die „Perle" in Madrid, das Porträt der Johanna von Aragonien, sind — im manuellen Teil — Giulios Werke. Noch bei Raffaels Tode hat er die Transfiguration und die Krönung der Maria vollendet. So schloß er sich auch in seinen eigenen Werken anfangs ganz an Raffael an. Man betrachte seinen Tanz der Musen in der Pittigalerie. Edel und har-



Giulio Romano, Tanz der Musen. Florenz, Pal. Pitti.

monisch sind die Bewegungen. Nach griechischen Statuen sind die Gewänder geordnet. Man betrachte seine frühen Madonnen. Sie haben einen sanften, raffaelischen Liebreiz. Doch schon diese Madonnenbilder lassen verfolgen, wie er immer mehr aus dem Schüler Raffaels der Nachahmer Buonarrotis wird. Die Formen werden gewaltig, die Bewegungen ausladend. In einem Petersburger Bilde streckt Maria das Buch, in dem sie liest, wie die erythräische Sibylle Michelangelos von sich. In einem Dresdener gießt der Johannesknabe in breiter Bewegung Wasser über das



Giulio Romano, Die hl. Familie. Neapel.



Giulio Romano, Madonna. Dresden.

Haupt des Christkindes aus. Und um zu sehen, wie weit er sich schließlich von der stillen Gehaltenheit seiner raffaelischen Zeit entfernte, muß man die Fresken betrachten, die er für den Palazzo del Tè in Mantua malte. Da rekeln sich Götter in den Wolken. Man denkt an die Deckenbilder des Psychesaals der Farnesina zurück. Doch Raffaels marmorne Noblesse ist ins knotig Derbe, auch ins Obszöne übergeleitet. In einem anderen Saal dokumentiert sich der Barockmeister darin, daß er Tierszenen (der klassischen Zeit war das Tier zu

wenig edel gewesen) als monumentalen Wandschmuck gibt. Man sieht überlebensgroß porträtiert Pferde aus dem herzoglichen Gestüte, sieht Jagdbilder, die fast an Rubens streifen. Und der Gigantensaal enthält das Äußerste, was ein faustkräftiger Imitator Michelangelos zu leisten vermochte. Am Gewölbe blickt man in ein perspektivisches Scheinpanorama hinauf: eine ionische Säulenhalle mit gewaltigem Kuppelbau, der den Thron Jupiters umschließt. Der ganze Olymp mit allen Göttern und

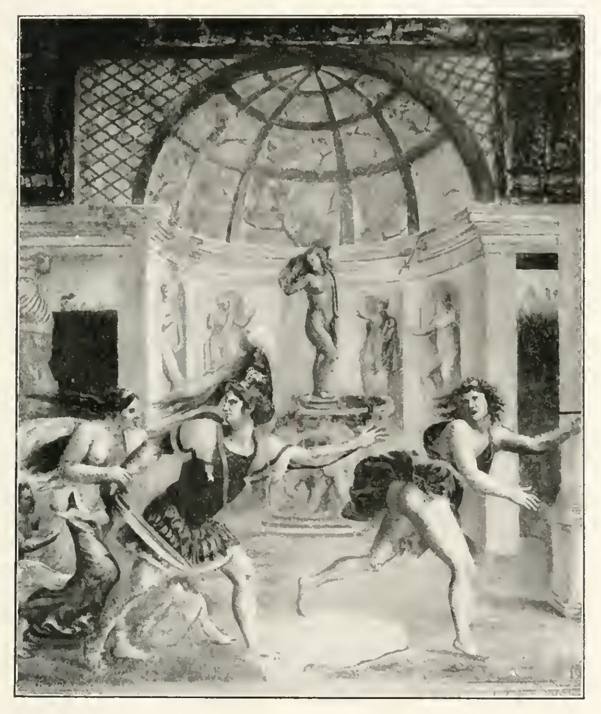


Giulio Romano, Venus und Mars im Bade. Mantua, Palazzo del Tè.

Göttinnen ist in Erregung. Denn die Giganten stürmen von der Wand aus den Himmel. Blitze zucken hernieder, Felsblöcke, riesige Säulen und Architrave begraben die Frevler. Jede Gliederung der Flächen fehlt, so daß die Flut der Gestalten fessellos sich über Wände und Decke ergießt. Man bewundert die Bravour, freilich, ohne sich verhehlen zu können, daß es sich im Grunde nur um bombastische Hohlheit handelt.

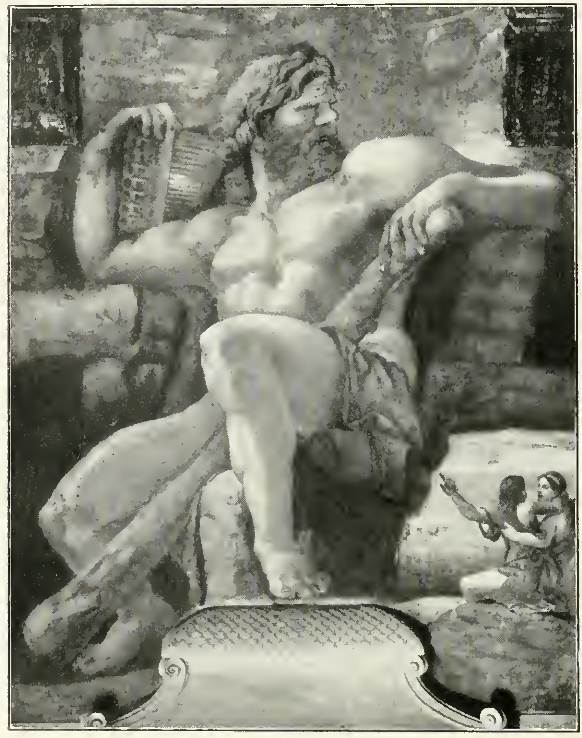
Die Natur in ihrer einfachen Schlichtheit konnte einem Künstlergeschlecht, das die Werke Michelangelos gesehen hatte, nicht mehr

genügen. Man wollte alles ins Übermenschliche, Gigantische steigern. Und da die Porträtmalerei eine solche Steigerung nur ganz ausnahmsweise duldet, ist es kein Zufall, daß sie der Spätrenaissance nicht mehr als Kunst erschien. Schon seit langer Zeit hatte ja die Malerei danach gestrebt, sich von der Naturkopie freizumachen. Man glaubte nicht mehr, daß die Kunst in der Natur stecke, sondern war der Ansicht, es sei die Aufgabe der Kunst, das in der Natur nur unvoll-



Giulio Romano, Venus und Adonis von Mars überrascht. Mantua, Palazzo del Tè.

kommen Vorhandene zur Schönheit emporzuläutern. Aus diesem Grunde waren schon in den Tagen der venezianischen Klassik jene Bildnisse mit der Unterschrift Bella, Flora oder Violante in Schwung gekommen. Die Künstler wollten Schönheit geben, wollten frei mit der Natur schalten, statt sklavisch sich an Ähnlichkeit zu binden. Correggio und die Raffael-Schüler haben überhaupt keine Porträts gemalt. Selbstverständlich auch Michelangelo nicht, der, nach Vasaris Bericht, prinzipiell ablehnte, „das Lebendige ähnlich darzustellen, wenn es nicht von unendlicher Schönheit war“. Und im weiteren Verlauf des Cinque-



Giulio Romano, Polyphem. Mantua, Palazzo del Tè.

cento machte dann diese Ästhetik sich immer schroffer geltend. Manche Künstler suchten dadurch sich vom naturalistischen Porträt zu befreien, daß sie ins Mythologische oder Allegorische gingen. Ein Neapeler Bild des Parmeggianino zeigt zum Beispiel den jungen Alessandro Farnese auf einer Weltkugel sitzend, eine Nike in der Hand und von einem als Minerva kostümierten weiblichen Wesen umarmt. Auf einem Mailänder Bild ist der Seeheld Andrea Doria nackt mit dem Dreizack in der Hand als Poseidon dargestellt. Doch auch solche ins Heroische gesteigerte Bildnisse sind nicht häufig. „Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen. Denn ein großer Maler wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildnis aber muß er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Auswahl. Das wird ungern ein Künstler tun, der



Giulio Romano, Thetis und Vulkan. Mantua Palazzo del Tè.



Giulio Romano, Gigantensturz. Mantua, Palazzo del Tè.



Giulio Romano, Gigantensturz. Mantua, Palazzo del Tè.



Parmeggianino, Alessandro Farnese von Minerva umarmt. Neapel, Museo Nazionale.

Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat." In diesen Worten hat der spanische Theoretiker Vicente Carducho das Glaubensbekenntnis des ausgehenden Cinquecento formuliert. Und dieses Credo erklärt, weshalb in der Geschichte der Porträtmalerei die Spätrenaissance eine Wüste bedeutet.

Das Ziel der Zeit war, riesige Mauern und Leinwandflächen mit wilden Kompositionen zu bedecken. Michelangelo war in der dämonischen Steigerung der Bewegungen bis zum äußersten Punkt gegangen. Alles Ornamentale hatte er aus seinen Bildern ausgeschieden, um die Aufgabe allein mit den Ausdrucksmöglichkeiten der mensch-



Vasari, Lorenzo de' Medici. Florenz, Uffizien.



Unbekannt, Andrea Doria als Neptun. Mailand, Brera.

lichen Gestalt zu lösen. Die Späteren übernahmen diese Bewegungen, ohne sie mit Inhalt füllen zu können. Außerdem durchsuchten sie das Reich der Antike nach Werken, bei denen sie eine äußere Ähnlichkeit mit denen Buonarrotis zu finden glaubten. Und es ist seltsam, wie willfährig die Antike jeder Zeit den modernen Künstlern entgegenkam.



Palma Giovine, Venus und Cupido. Kassel.



Salviati, Venus mit Amor. Rom, Galerie Colonna.

Im Beginne des Jahrhunderts, als der Geschmack zum Sanften, Edlen neigte, lieferte sie aus dem Erdboden den Apoll von Belvedere. Um die Mitte des Jahrhunderts, als alles zu barocker Verwilderung drängte, feierten der Farnesische Herkules und der Farnesische Stier, der Tiber und der Nil ihre Auferstehung. Kolossalstatuen also, die in der Steigerung der Form und der Bewegung auch das Äußerste leisteten. Durch Werke dieser Art wurde die Ästhetik der ganzen Epoche be-

stimmt. Überlebensgroßes Format, herkulische Formen und maßlose Bewegungen sind die Kennzeichen aller Bilder. Ohne daß der Sinn der Szene es verlangt, müssen sich die Glieder hierhin und dorthin werfen. Ohne daß es stürmt, müssen die Gewänder wie von einer Windsbraut erfaßt sich bauschen. Als Schulbeispiel mag die Venus des *Cecchino Salviati* in der Galerie Colonna in Rom genannt sein.



Marcello Venusti Die hl. Familie. London, Nationalgalerie.

Venus, eine jener Heroinen, wie sie Michelangelo in der Madonna der Tribuna und der Nacht geschaffen hatte, wendet, das rechte Bein erhebend und auf dem linken lagernd, den Kopf scharf nach rechts, um Amor zu küssen, der in der verdrehtesten Stellung sich über sie beugt. Und es liegt Logik darin, daß die italienische Kunst bis zu diesem Punkt gelangte. Die Arbeit zweier Jahrhunderte hatte dem Studium der Form gegolten. Man hatte erst das Schlanke, gotisch Pilasterhafte, den Reiz des eckig Spröden geliebt. Dann war edle Fülle, die breite runde Geste das Schönheitsideal geworden. Die weitere Stufe war

die, daß man nur noch das als schön empfand, was an Wucht der Form und der Bewegung über irdisches Maß hinausging. Andererseits war aber auf diesem Wege auch kein Schritt mehr möglich. Und so ist es denn bezeichnend, daß gerade damals die Kunstgeschichtschreibung begann. *Giorgio Vasari* ist ein echter Typus des in allen Sätteln gerechten Virtuosentums jener Jahre. Als Baumeister wie als Monumentalmaler hat er eine riesige Tätigkeit entfaltet. Ja, obwohl er beteuert, daß er sich jederzeit mit seinem ganzen Wesen gegen die Porträtmalerei gesträubt habe, muß man einige seiner Bildnisse zu den besten Leistungen der Epoche zählen. Doch noch mehr als der Künstler hat der Kunstschriftsteller Vasari Anspruch auf den Dank der Nachwelt. Die Künstlerbiographien, die er 1550 herausgab, sind gleichsam der Epilog der Renaissance. Die Zeit hat selbst das Gefühl, daß ein Abschluß erreicht ist, blickt im Geiste zurück und repetiert das Geleistete. In gewissem Sinne kann man sogar sagen, daß die Italiener jetzt überhaupt vom Schauplatz abtraten. Nachdem die Renaissanceideale, die spezifischen Ideale der Italiener ihren Lauf durch die Welt gemacht hatten, begann eine Entwicklung, die nicht mehr von der Form, sondern von der Farbe, nicht mehr vom Statuarischen, sondern vom rein Malerischen ausging. Und das letzte Wort in diesem Entwicklungsprozeß sprachen nicht die Italiener, sondern andere Völker, die der antik-plastischen Tradition fremd gegenüberstanden.

Künstlerverzeichnis

Druck von E. Haberland, Leipzig-R.







